

LÁM. I.—*Quito*. Sala Capitular del convento de San Agustín.

(Foto Laso.)

# LA ESCULTURA EN EL ECUADOR

DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII



V.30(866) "16/18"  
N. 3.29.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# LA ESCULTURA EN EL ECUADOR

(siglos XVI al XVIII)

POR

JOSÉ GABRIEL NAVARRO

DE LA ACADEMIA ECUATORIANA DE LA HISTORIA  
CORRESPONDIENTE DE LA DE VENEZUELA Y DE LAS REALES ACADEMIAS  
DE LA HISTORIA Y DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, ETC.

Obra premiada en el Concurso de la Fiesta de la Raza. 1927.

PRÓLOGO DE JOSE FRANCÉS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



5277 1990

MADRID — MCMXXIX

0000228





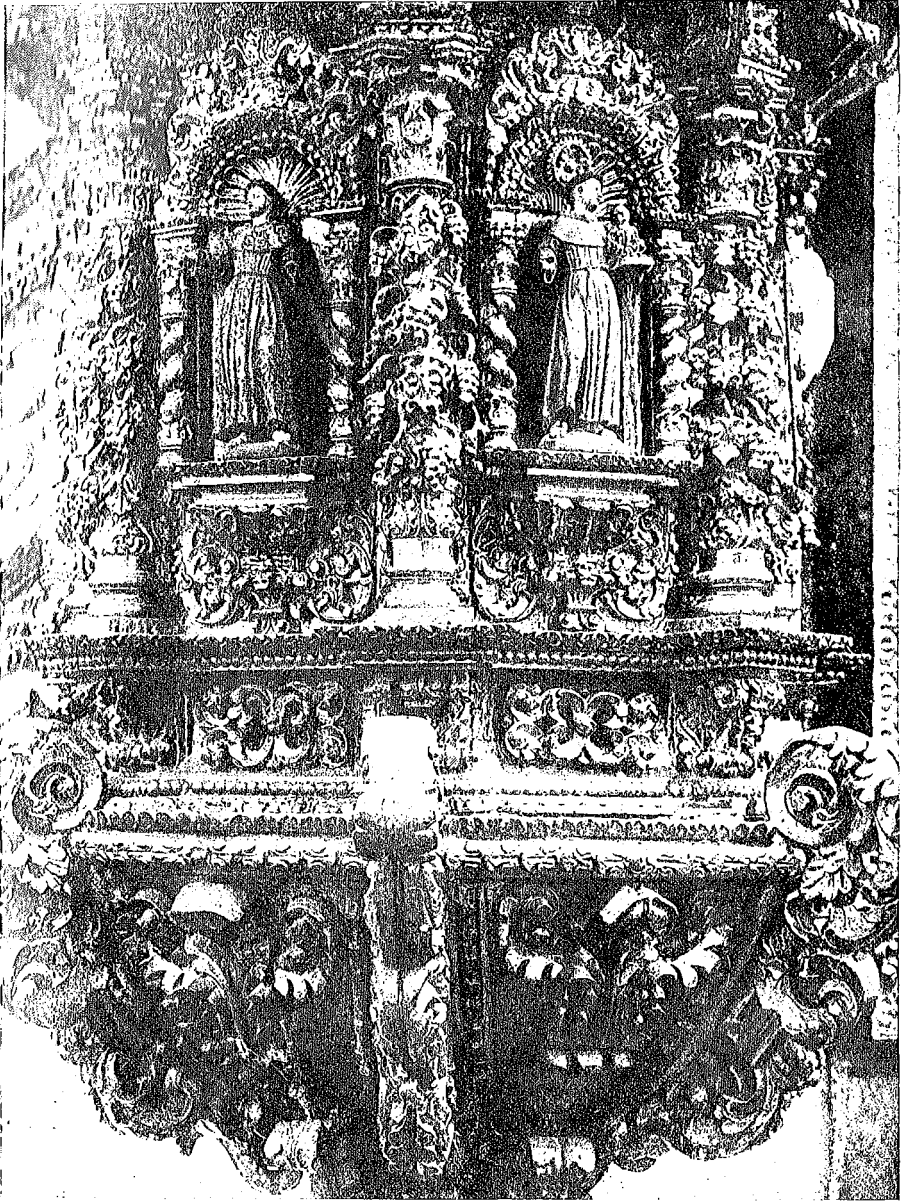
## DEDICATORIA

---

*Al Excmo. Sr. D. Emilio Rodríguez  
Mendoza — ilustre hijo de Chile, noble  
amigo mío y admirador entusiasta del arte  
ecuatoriano — por quien escribí este libro.*

*J. G. N.*

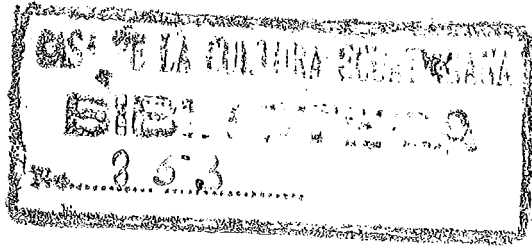




Lám. II.—*Quito*. Detalle del precioso púlpito de la iglesia de San Diego (1716).

(Foto Moscoso.)





## DOCUMENTOS

sobre los premios acordados por la  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
a este libro y a su autor



# INFORME

de la Comisión de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acerca de las obras presentadas en el Concurso para el premio instituído por esa Real Academia con motivo de la Fiesta de la Raza, en el año de 1927

Ponente: Sr. D. Ricardo de Orueta

## La Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII

por D. José Gabriel Navarro.

Después de dos páginas de introducción o "Prefacio", en el que se exponen los nobles propósitos que han guiado al autor para emprender su trabajo, al que sólo considera como una base o boceto de otro que piensa publicar más adelante, y que va a ser mucho más completo y detenido, se pasa al capítulo primero, titulado "Excelencia del arte colonial quiteño", y en él se traza a grandes rasgos y de un modo compendioso el cuadro casi total de la historia del arte americano, para terminarlo afirmando que el Ecuador mostró siempre unas aptitudes estéticas muy superiores a las que mostraban las demás colonias, y que esto hizo que ejerciera una gran influencia en todas ellas. Y sin hacer hincapié, da al paso noticias tan interesantes como la existencia en Quito de dos pinturas de Murillo, dos de Zurbarán y una de Carreño firmada.

El capítulo segundo, que se titula "Factores que han concurrido a la formación del arte colonial en el Ecuador", es también un cuadro histórico, detallado y completo, de los hombres o los acontecimientos que han ido contribuyendo sucesivamente a la génesis y evolución de la escultura en el Ecuador. El autor aparece aquí perfectamente documentado y muy conocedor del arte general europeo, aunque no en todos sus detalles. Es una historia del arte ecuatoriano, muy breve y muy general, pero bien trazada.

El tercer capítulo, "Formación del escultor quiteño: El gremio y el taller. Caracteres específicos de la escultura quiteña", estudia la escultura e imaginería colonial bajo su aspecto de oficio, su reglamentación social con miras a la retribución económica y el aprendizaje; pero no se crea por esto que se trata sólo de la parte material, sino que se indican también las influencias varias que han regido a la técnica.



El sello que le han impreso, los efectos que se procura causar y hasta las cosas que se producen con ella. La parte que el autor dedica a explicar, con detalle, los recursos técnicos de la talla, polimeromía y lo que pudiéramos llamar fórmulas de taller, además de ser muy interesantes, es muy nueva, pues no encuentra nada parecido en ningún libro moderno, y estos secretos del oficio o técnica, que son tan vulgares y tan materiales, pueden dar muchas veces la solución a los más oscuros problemas ideológicos de emoción. También está bien conservado el influjo que los tipos creados por los grandes maestros españoles ejercieron en los artistas quiteños, las variantes que fueron éstos introduciendo y sus creaciones originales. Termina el capítulo pasando revista a los temas religiosos que mejor han sido tratados y con más frecuencia por los artistas andinos y a las modalidades peculiares que ofrece allí el relieve.

Alte industrial está dedicado el cuarto capítulo, "Techos y artesonados", y se dan a conocer los principales ejemplares, ya de madera, ya de yeso, de los siglos XVII y XVIII del Ecuador. Este capítulo no tiene tanto interés, por no ser los techos una creación siempre clara de la escultura, y porque todos los que se presentan, aunque alguna que otra vez ofrezcan algo original y propio del arte de allá, por lo común no son otra cosa que nuevos ejemplares, algunos bellísimos, de lo de aquí. El capítulo acompaña sus datos históricos y, cuando se puede, la nota documental. Continúa el capítulo quinto, que trata de los "Retablos" y del enorme número que adquirieron en América, hasta cubrir no solamente el presbiterio de una capilla, sino también la iglesia entera, deteniéndose en detallar los más interesantes, el tipo o estilo a que obedecen, las modificaciones, siempre con tendencia a mayor profusión y riqueza, con las que los ensambladores americanos han estado trabajando, copiando los modelos españoles, y aportando siempre noticias documentales sobre la ejecución o sobre los cambios y transformaciones que han sufrido.

El sexto, "Sagrarios, púlpitos, mamparas y mobiliario eclesiástico", en el que se describen, como es natural, las sillerías de coro, es una descripción de los más interesantes muebles eclesiásticos de Quito. Además de esta descripción, añade en muchos casos una historia del objeto de que se trata.

El séptimo, "La escultura quiteña en piedra", se dedican pocas páginas a describirla, que allí, como en España, es escasa; pero, en cambio, se estudia ampliamente la escultura ornamental de portadas, escaleras, laudas funerarias, fuentes y monumentales.

El octavo, "La escultura quiteña en la fabricación de loza en el siglo XVIII", al tratar de un arte industrial, ofrece un gran interés, porque después de describir la fábrica de Quito, que tan hermosas obras produjo, y de cotejar la loza quiteña con la de Méjico, describe muchas figurillas, unas religiosas, otras simples y otras, en fin, costumbristas, género que comienza aquí en España con los "plateros", adquiere grandes vuelos desde los últimos años del siglo XVII y XVIII, al mismo tiempo que evoluciona, y representa paralelamente tipos que son aislados e independientes de la religión, tomados en la calle, o en los sa-

lones, o en las fiestas, o en los campos, y que, sin formar un gran arte, son deliciosos ellos en sí, y dan además la impresión más real y más íntima de la vida de un pueblo en un momento dado. En España, donde se labraron estas figurillas hasta los finales del siglo XIX, si no se siguen labrando hoy, eran de barro cocido y policromadas con pintura; allá en el Ecuador dejaron de labrarse a fines del siglo XVIII, cuando se cerró la fábrica de Quito, y eran de loza vidriada a distintos colores; aquí se representaban toreros, contrabandistas, majos y mendigos; allá mulatos, pastores, vendedores ambulantes e indios borrachos.

Termina el libro dando a conocer los nombres de los artistas que el autor ha podido encontrar en documentos y tradiciones, valorando con juicio bastante acertado tanto sus obras más conocidas como la totalidad de su arte, y describiendo "La iglesia de la Compañía, joyero de la escultura quiteña", que es como se titula el décimo y último capítulo.

Este trabajo, en su conjunto, aunque el autor lo juzgue modestamente sólo como un boceto, es en realidad un libro, y un libro bueno por añadidura; muy completo, bien ordenado, escrito con seriedad y cariño, y aunque algunos de los juicios que en él se emiten pequen unas veces de pasión y revelen en otras un criterio estético algo anticuado, en otras muchas, quizá las más, son justos y están inspirados por un buen gusto.

Cumple, además, de un modo casi perfecto el fin que seguramente se propuso su autor al escribirlo y desde luego esta Academia al señalar el tema: el de dar a conocer "La escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en cualesquiera de las naciones hispanoamericanas".

La documentación gráfica aduciente al texto, que con tanta razón se estimaba en el anuncio del concurso como cualidad primordial de los trabajos que se presentarían, la constituyen en éste nada menos que 183 fotografías de diferentes tamaños y todas muy hermosas, aunque alguna de ellas, debido a la mala luz que suele haber en el interior de las iglesias, no dé una idea exacta del objeto fotografiado.

Por la novedad del tema, por el rigor y buen gusto en la exposición, por la abundancia de noticias, y hasta por el amor a España que rebosa y la comprensión de nuestra historia que revela, es acreedor al elogio y a la gratitud de los españoles amigos del arte.

La Sección propone a la Academia que se conceda el premio al trabajo de don José Gabriel Navarro, titulado "La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII". Y todavía más: por considerarlo de mérito excepcional, ya que tal vez no se ha escrito nada comparable sobre escultura hispanoamericana, la Sección pide a la Academia que se estudie el medio de otorgarle una recompensa extraordinaria.

La Academia resolverá con superior criterio.

Madrid, 14 de noviembre de 1927.

pensa excepcional, en correspondencia con el mérito y valor extraordinarios también, de la obra premiada.

Cree esta Corporación que no podrá hacer cosa mejor a tal efecto que acudir a la superior autoridad de V. E., como ahora lo hace, en respetuosa súplica de que sea concedida la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII al Sr. D. José Gabriel Navarro, miembro de la Academia Nacional de Historia de la República del Ecuador, titular de la Sociedad de Americanistas de París, ex Director y Profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Quito y Catedrático de Historia de América y del Ecuador en el Instituto Nacional de su país.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando espera que V. E. ha de recibir bondadosamente su petición, segurá de que ha de ser grato al Gobierno de Su Majestad unir su alta resolución a la iniciativa de este Cuerpo artístico en la realización de un acto de justicia, conducente además a evidenciar las relaciones intelectuales, cada vez más felizmente desarrolladas, entre España y las naciones hispanoamericanas.

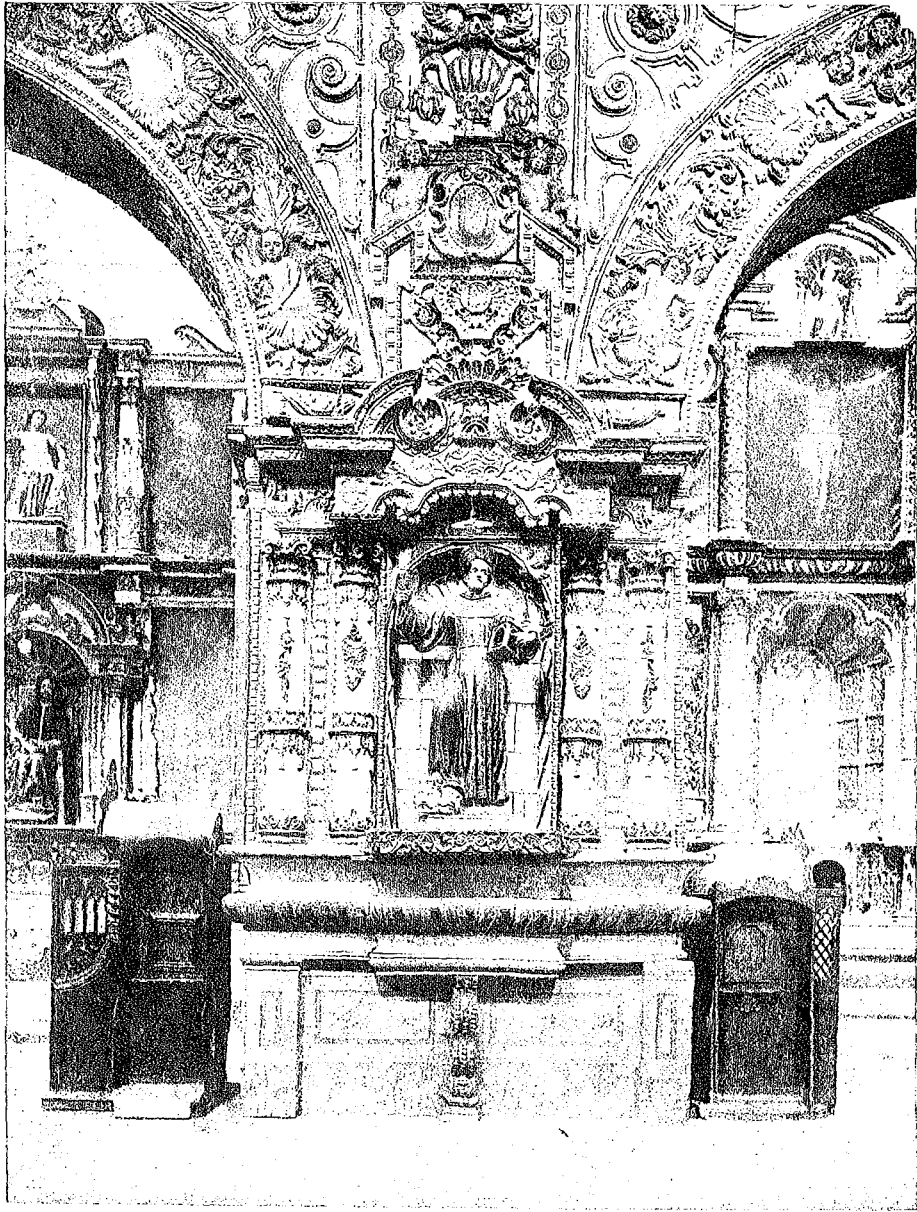
Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 22 de noviembre de 1927.

El Director,  
**Conde de Romanones.**

El Secretario general,  
**Manuel Zabala y Gallardo.**

*Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.*



LÁM. III.—La ornamentación tallada con influjo indígena de la iglesia de San Francisco, de Quito.

(Foto Jasso.)



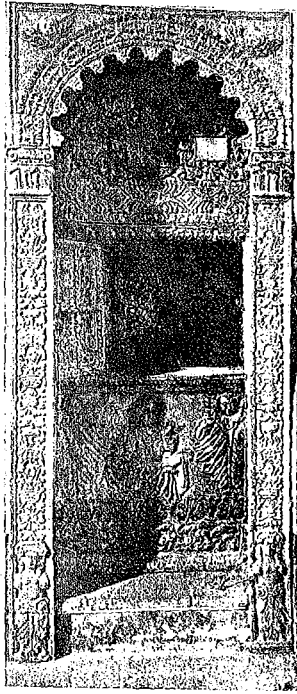






FIG. 1.ª—Bajorrelieve que decora un altar de la iglesia de Santa Clara, en Quito.

(Foto Laso.)

# PRÓLOGO

## I

**S** IEMPRE estimé condición *includible* en el crítico o el historiador de arte la de poner, en sus glosas y escolios, sentimiento y estilo artísticos para no tornar enfadosos ni amortiguar la belleza de los temas tratados.

Nada tan ajeno a su misión como el alarde erudito desprovisto de la luz íntima de la idea propia, o la sequedad tecnicista falta de emotiva simpatía. No es ciertamente el arte cuerpo muerto ni máquina que precisen el disecador implacable o el mecánico insensible.

Y, sin embargo, más abundan en torno y a costa de los motivos estéticos las gentes de condición adversa que propicia. Gentes para las cuales la contemplación de la obra artística no significa espiritual deleite, sino repaso de lección aprendida, o, cuando menos, un dato más para el fichero de su archivo. Gentes en quienes el ejercicio desmesurado de la memoria fué atrofiando el fecundo empleo de las otras facultades anímicas.

Impotentes para crear frente a la grandeza sugeridora de un ejemplo artístico o de un simple, humilde y sencillito brote de fervor intelectual, algo ungido de idealismo, vibrante de ternura, se enorgullecen de ser



*estériles y de conservar el dominio de sus nervios para que no les tiemble la mano al escribir un dato, una fecha, unas dimensiones, un nombre, ni se les cambie cariciosa la voz al repetir un juicio prestado.*

*Gentes que suponen basta aprender sólo en los libros lo que Naturaleza, pródiga y sin título universitario, o lo que sus contempladores fecundos, enseñan. Agentes de un enorme cuerpo policíaco que acordona los edificios históricos, las ruinas clásicas, las bibliotecas, los museos, armados de catálogos, forrados de referencias, nutridos de papeletas y disimulando con gestos desdeñosos la servidumbre de su ineficacia sistemática. Casilleros ambulantes, estadísticas en dos pies y fonógrafos sin ojos, esta clase de intrusos en la crítica y la investigación artísticas pretenden secar las fuentes generosas del entendimiento y de la sensibilidad. Incapaces de adentrarse en el recuerdo de un modo apasionado y entusiasta, se cuidan antes de colgarle marbetes y adherirle etiquetas que de sentir su nostálgica añoranza y transmitirla de la manera más suelta y viva posible.*

*Por fortuna, no faltan los libres exégetas a quienes el placer estético estimula de muy distinta suerte y en quienes la noble ansia de saber no castra el fuerte don de crear. Se les conoce en el júbilo con que olvidan todo cuanto pudiera desvirtuar su emoción ante el motivo revelador; se les descubre por el aire espontáneamente hostil con que reciben al erudito interpuesto entre ellos y la sugestión pretérita o actual. Y no se crea por esto que prescindan de la disciplina intelectual, del ejercicio del conocimiento y que fíen sólo a su instinto y a su imaginación el fruto consecuente de sus delectaciones artísticas. ¡Menguada crítica y errónea historia serían las que por huir del contacto de las indigestas crónicas de la cultura, cayesen en el contrario exceso de la palabrería vacua y el empirismo audaz!*

*Lo que más place discutir en los escoliastas amigos y no censores o clasificadores de la creación ajena es un ponderado equilibrio sensorial, esa excelente disposición del ánimo, educado para obtener el más puro beneficio de la emoción estética. No fiaron todo a la opinión ajena ni agotaron en la atmósfera enrarecida del archivo la cordialidad ávida de manifestarse junto a lo que otros vieron antes que ellos o al primer contacto con lo recién ungido por gracia fértil del arte.*

*Aman la belleza y saben por qué es amable y cómo ha de hacérsela*

*amable a los demás. No se sitúan frente a ella en actitud dialéctica, sino en deleitosa disposición dialogal. No acuden a cotejar datos ni a realizar ejercicios nemotécnicos de escolar sabresaliente; van a situarse como ante un espejo que les devuelva imágenes insospechadas o reiteraciones expresivas de su propio ser.*

## II

*A este género de exégetas libres, de escoliastas tan ricos en sensibilidad como bien disciplinados por una lógica preparación cultural, pertenece José Gabriel Navarro.*

*A lo largo de su obra corre una energía creativa y una rítmica serenidad gradúa la música de su estilo. No dejó la juventud entre paredes cubiertas de libros ni le cambió en yermo solitario el espíritu surcado por las besanas del estudio y aromado por las floraciones diversas de la fantasía.*

*Aún más, se comprende esa virtual condición de historiador y crítico de arte que me parece poseer José Gabriel Navarro cuando luego de haber conocido la obra se trata al autor.*

*Hay en los rasgos del rostro y en el acento de la voz una gran melancolía ancestral y remota. Melancolía de doble distancia de nosotros en el tiempo y en el espacio. Viene de lejos esta facies morena, estos ojos negros y profundos, este cabello brillante e indómito. Pero también cuanto dice y relata esa habla languorosa y acariciadora.*

*Es un enamorado de lo pretérito, un exaltado apologista de los hombres, las ideas, las costumbres, las hazañas, las arquitecturas de ayer. Subsiste intacta y jugosa—como para fortalecer todas las frondas futuras de su pensamiento y de su sentimiento—la raigambre hispánica en lo hondo del alma de José Gabriel Navarro. Oyéndole, hay para oídos españoles una gustosa ratificación de lo que fué grato hallar en la lectura. No desmienten sus labios lo que la mano fué escribiendo porque en medio está el corazón henchido de filial gratitud.*

*Pero—y he aquí otro matiz esencial de la condición de Navarro como historiógrafo de arte—no vence tanto la elegíaca obsesión de lo antiguo que haga del escritor un aborto transeúnte de la vida moderna y del*

*hombre un aislado y huraño silencioso al que sólo animen las alusiones a su preferencia profesional.*

*La curiosidad y la pasión de conocimiento se prolonga más allá de los límites seculares donde aparece hasta ahora contenida en sus libros. El melancólico temperamento se ilumina, fervoriza y alegra al hallarse entre camaradas afines y al comprobar que bajo pegadizas y transitorias simulaciones urbanas y costumbrísticas, aquella España, que el escoliasta estético aprendió a amar por la vinculación profunda y generosa a su tierra nativa, por los imborrables vestigios espirituales y materiales que allí como en toda América ha dejado, subsiste y alienta con los mismos caracteres que a él le hicieron amarla a través de sus libros y del arte impercederos.*

*Ve al pasado como algo de eterna y lozana existencia. Lo reconstruye y vivifica trazando grandes cuadros donde las muchedumbres y los individuos representativos cobran extraordinario relieve. Añade a los testimonios coetáneos de las épocas, cuyos perfil, colorido e ideología evoca, la observación propia y el juicio inédito. Es realmente el animador de momentos, normas y figuras en que la historia de El Ecuador y España seguían rutas fraternas. Las artes plásticas forman como la estructura escenográfica donde hace moverse las gentes de otrora con sus ideales, sus pasiones, sus luchas y su indumento; reedifica como un arquitecto espiritual y pinta como un decorador de grandes muros la obra de las Ordenes religiosas influyentes en la civilización y cultura de su país; añade a la labor didáctica, divulgadora del libro, de la monografía, del ensayo erudito, el esfuerzo cotidiano y complementario del profesor, del legislador, del político especializado, concretando los sectores estéticos mucho más conducentes a la perfección ética del ciudadano de lo que suele suponerse.*

*Y siempre el fulgor perenne del hispanismo, símbolo activo y convincente en su obra personal y literaria del íntimo maridaje entre la evolución progresiva de la vida ecuatoriana y la influencia española, trasvasándose, transformándose en esencia, vigor y belleza peculiarmente americana.*

*Hay en uno de los escritos de Navarro, aquel donde se relata la actuación admirable de Fray Jodoco Ricke en Quito y la fundación del convento de San Francisco, en el siglo XVI, algunos párrafos que mar-*

can de manera admirable no sólo el estilo artístico de Navarro, sino esa estrecha fusión espiritual de que es él tan íntegro representante.

«Consideremos el gusto de Fray Jodoco y el de sus tres compañeros cuando ya estuvieron en posesión de estos solares. Veámosles alegres dirigir la hechura de sus chozas, primer abrigo que les deparaba el cielo, como preludeo del magnífico que les daría después, en no lejano día, cuando, agradecido el pueblo, sin distinción de razas, por los bienes de toda clase que esos humildes frailes procuraban a la naciente población, le había de ayudar en la edificación de su gran casa para el convento franciscano y de su maravilloso templo para la habitación de Dios. Los planos y arquitectos, así como los primeros obreros, vendrían, sin duda alguna, enviados desde España por la munificencia de sus Reyes; pero un Atahualpa y millares de indios educados en esa especie de escuela política que fundaron los franciscanos en galpones pajizos, levantados muy junto a su convento, serían los orfebres de tanta maravilla, casi intacta conservada hasta hoy por el admirable y constante celo de los sucesores de Fray Jodoco.

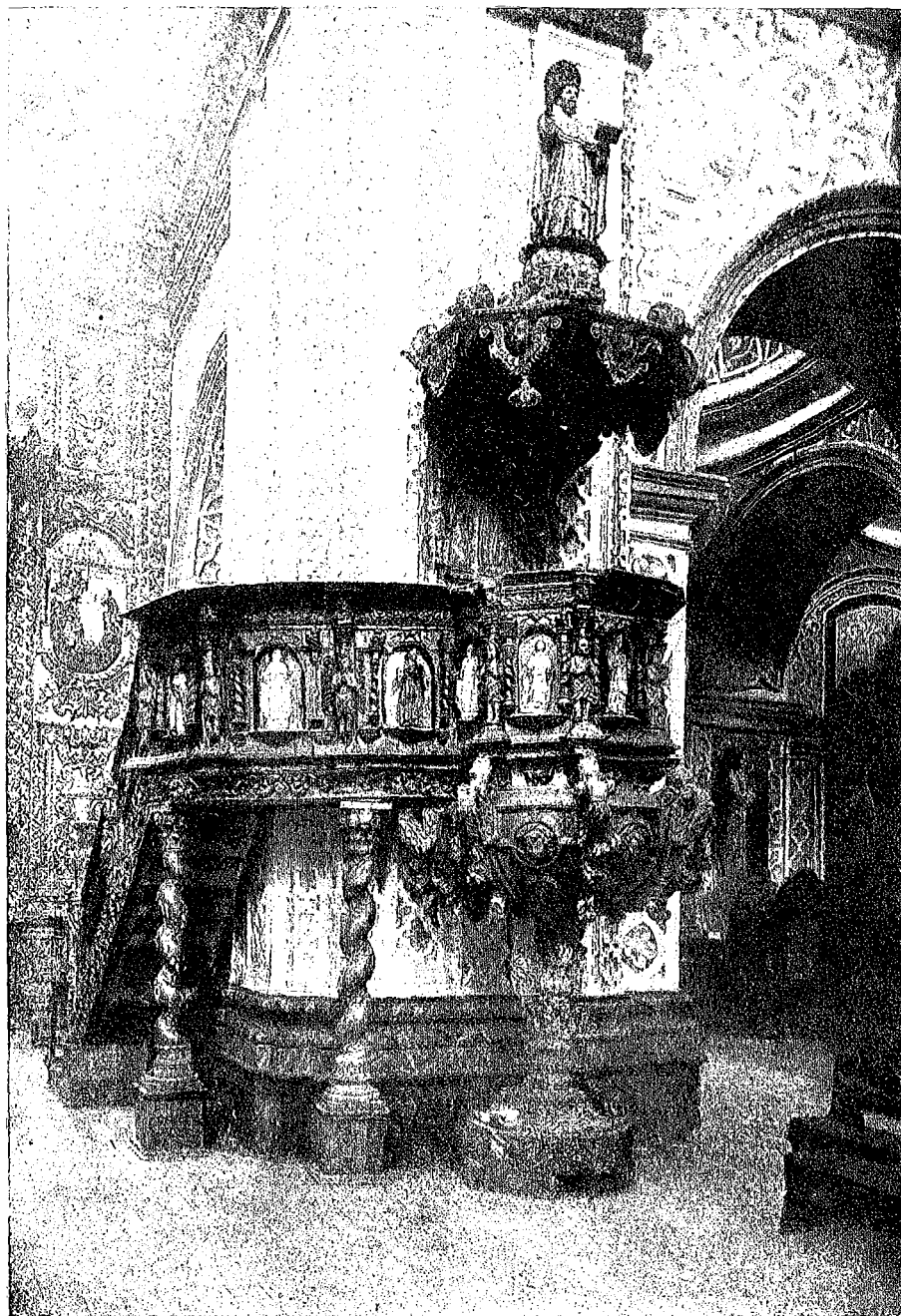
»Sí: esos indiecitos que abandonaban los campos para aprender de los bondadosos labios de los hijos de San Francisco, no sólo las primeras letras de un idioma desconocido, las preciosidades del amor cristiano y los encantos de las artes, sino también los principios de la doctrina del trabajo y sus atractivos: arar la tierra y sembrar en ella el grano que ha de dar centuplicado el bendecido fruto, vinieron a poner al pie de Fray Jodoco todas sus energías para levantar los muros del convento franciscano. Ellos prestaron su concurso al saber del maestro castellano, ellos realizaron los perfectos trazos del artista español y si tal vez permanecieron fríos ante las rígidas líneas del estilo herreriano, no pudieron quedar indiferentes y recordaron las antiguas formas que sus padres plasmaron en el oro y la plata de los templos del Sol; en las decoraciones que los artistas españoles labraban en las hojas de madera, con las que iban cubriendo las paredes de la casa de Dios. Allí las vemos, claras y palpables, confundidas entre las curvas líneas del barroco andaluz, los mocárabes y atauriques alhambrinos, las lacerías, conchas y serpeantes del renacimiento y las exóticas líneas del estilo indo-oriental, contribuyendo a formar ese conjunto gracioso, admirable y único del templo franciscano de Quito.»

### III

El mismo año en que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando premiaba esta importante obra (*La Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*)—estimando incluso insuficiente la re-  
pensa ofrecida y proponiendo a su autor para una elevada distinción oficial—obtenía también el premio en un concurso de La Habana monografía (*Los franciscanos en el descubrimiento y colonización de América fuera de las Antillas*).

Esta coincidencia muestra hasta qué punto no bastaban a José Gabriel Navarro las legítimas victorias obtenidas para su renombre dentro de la patria, ni cómo la obra ya realizada y suficiente a satisfacer el rol de investigador y difusor de arte menos generoso de su talento, le permitía permanecer callado cuando del otro lado del mar se apelaba a la colaboración americana en la labor ininterrumpida de exégesis hispánica. Ya entonces José Gabriel Navarro era académico de la Nacional de Historia de Quito, correspondiente de la española de Historia, ex director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo de Bellas Artes de Quito; había intervenido de manera eficaz y ejemplar en la legislación de protección del tesoro artístico nacional y publicado, además de monografía (*Quiteña*), (*Dante*), (*El arte en el Ecuador*) y otros trabajos de ensayos y ensayos de crítica sobre arte americano, el primer tomo de su monumental (*Contribución a la Historia del arte en el Ecuador*). Pero va a ser (*La escultura en el Ecuador*) durante los siglos XVI, XVII y XVIII la que va a revelar de manera plenaria no sólo a las personas que se interesan por los asuntos estéticos, sino al más amplio sector de curiosos inteligentes que cada día consiente mayor número de publicaciones de este carácter, la existencia de un historiador de arte que ve con el ojo de artista, y con pluma de verdadero estilista literario ha escrito una de las mejores obras de la moderna bibliografía hispanoamericana.

Illuminado por aquel fulgor dulcemente maternal, en que hemos encontrado ya absorto para su tarea fecunda al ilustre ecuatoriano, va recorriendo por las páginas del libro una teoría de esculturas coloniales indígenas que colmaron los templos y algunos edificios civiles de la América del Quito.



Lám. IV.—*Quito*. El púlpito de la basílica de la Merced (1692).

(Foto Lazo.)



*Cuida el autor de ambientar de tal modo a estas figuras, las talla con tan singular relieve, que no se limita a un desfile más o menos detallado, más o menos nutrido de nombres, títulos y cifras cronológicas, sino que asistimos a su vida misma palpitante y resurgente, con extraño poder narrativo evocada. Vemos al escultor quiteño de las pretéritas centurias en sus talleres, rodeado de los compañeros y auxiliares de la profesión; aprendemos términos, costumbres, procedimientos de la época, de la raza y de la especialidad artística; asistimos con ellos a la creación y emplazamiento de sus obras con una rica aportación anecdótica que se extiende a la pintura, y revela nombres absoluta o casi totalmente ignorados de la crítica española; pretexto oportuno son las referencias a estatuas, imágenes, techos y artesonados, retablos, sagrarios y toda clase de arte escultórico religioso para que surjan ante nosotros en la doble elocuencia del documento gráfico sagazmente elegido y del comentario crítico bellamente hecho, la enorme riqueza arquitectónica que dejó nuestra patria en El Ecuador con la inapreciable colaboración de los nativos tan bien apuntada por Navarro en el párrafo transcrito.*

*Y, por último, el hábito popular, el garbo y desenfadado de las figurillas costumbrísticas de esas coplas y piropos en loza y barro que añaden a esta obra, erudita y lírica a la vez, una sonrisa ingenua, fresca y encantadora.*

*Entre la sonrisa de buen pueblo y aquella noble profesión de fe hispánica con que José Gabriel Navarro comienza y concluye su libro, está la fuerte contextura ideológica del libro, como esos palacios magníficos de la moderna Quito, en cuya fachada no se olvidó el estilo colonial y en cuyo jardín interior florecen libres y espontáneas las plantas y se expande el fuerte aroma de la tierra natal.*

*Déjate acompañar, lector, en la visita, por este hombre del rostro y del alma melancólicos y a medida que entres en su obra y en él lo verás sonreír alegre, esperanzado y juvenil, como lo eran el español y el ecuatoriano que trabajaban juntos en un taller quiteño del XVII, mezclando canciones de indio y romances de Castilla al tiempo que golpeaban la gubia o el cincel.*

JOSÉ FRANCÉS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO





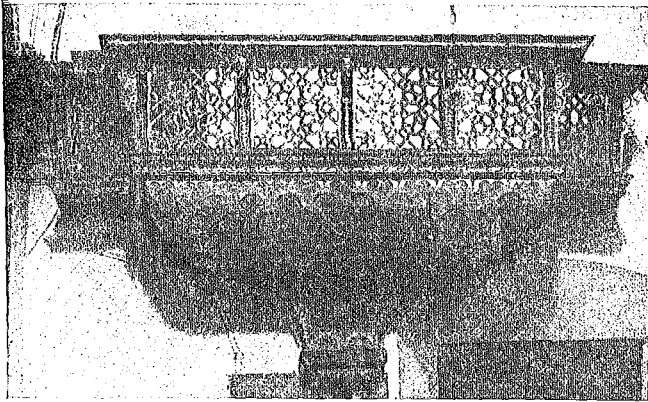


FIG. 2.ª.—Tribuna de la capilla de Villacís, en la iglesia de San Francisco, de Quito (1662).

(Foto Noroña.)

## P R E F A C I O

---

**L**A insinuación de un noble y querido amigo, el amor profundo a nuestra Patria y el deseo de colaborar en la magnífica tarea que la Academia de Bellas Artes de San Fernando viene cumpliendo de algún tiempo acá, para fortificar la unidad hispanoamericana, cimentándola sobre un conocimiento y divulgación, lo más perfectos posible, de la obra cultural de España en las naciones de América durante la época del coloniaje, han vencido nuestro temor de improvisar un libro en pocos meses, sobre materia virgen, cuando apenas habíamos comenzado a conocerla.

El juicio benévolo de tan benemérita Academia sabrá excusar las faltas de nuestro trabajo, que a ella lo presentamos como homenaje a la Madre Patria, en débil retribución de la generosidad con que donó a la nuestra el más grande de sus ricos tesoros: su artística cultura.

Porque enorme fué la de Quito durante la asistencia de España, y es preciso hacerla conocer para atraer la atención hacia un país hoy desconocido hasta por su propia Madre y hacia una Madre mal conocida por obra y gracia de los que la juzgan a través de la ignorancia.»

Procurar restituir el honor a España calumniada por la depravación de los falsos historiadores del descubrimiento, conquista y colonización de América: he ahí una labor digna de sus hijos bien nacidos, de los que nos consideramos ligados aún por el indestructible lazo de la sangre y vamos comprendiendo, por un estudio más detallado, íntimo y sincero de los hechos históricos, las maravillas que realizó en toda la tierra americana.

El estudio que hemos escrito sobre el tema dado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (declararemos terminantemente), sólo lo consideramos como el pequeño esbozo de un trabajo más grande, que lo abordaremos en cuanto se termine la edición de nuestra obra *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, cuyo volumen II aparecerá muy en breve. La escultura quiteña es inmensamente rica y, aun cuando conozcamos el catálogo de sus obras, no podremos realizar un trabajo relativamente definitivo sino cuando hayamos concluido el estudio de nuestros archivos coloniales.

«La ciudad de Quito—dice el eminente pintor, crítico y literato italiano Giulio Aristide Sartorio—tuvo una verdadera escuela de escultores, y desde el siglo xvi llegó a ser la oficina de las estatuas sagradas que han poblado los altares de México, Colombia, Perú, Chile y la Argentina. Todavía hoy, tiendas de escultores repiten santos, ángeles y crucifijos, y restauran las estatuas deterioradas que se les encienden.»

Como se ve por lo transcrito, la historia de la escultura quiteña no puede caber en las cuatro páginas que a su consideración hemos dedicado, acudiendo a la invitación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, para festejar en este año la Fiesta de la Raza; tanto más, cuanto que al tema dado por esta doctísima Institución «Escultura

colonial de los siglos xvii y xviii en cualquiera de las naciones americanas», tenemos que añadir, como en efecto hemos añadido, la nuestra del siglo xvi, porque de ella poseemos nobilísimos ejemplares, ejecutados en su mayor parte por escultores castellanos desconocidos en España.

Pero nos sentiremos orgullosos y satisfechos si nuestro trabajo sirve, al menos, para despertar la curiosidad y atraer la atención hacia un arte inédito todavía en su historia general.

J. G. NAVARRO

Quito, 24 de agosto de 1927.



FIG. 3.<sup>a</sup> — El Comisario don Francisco de Villacís, Caballero de la Orden de Santiago. (Siglo xvii.)

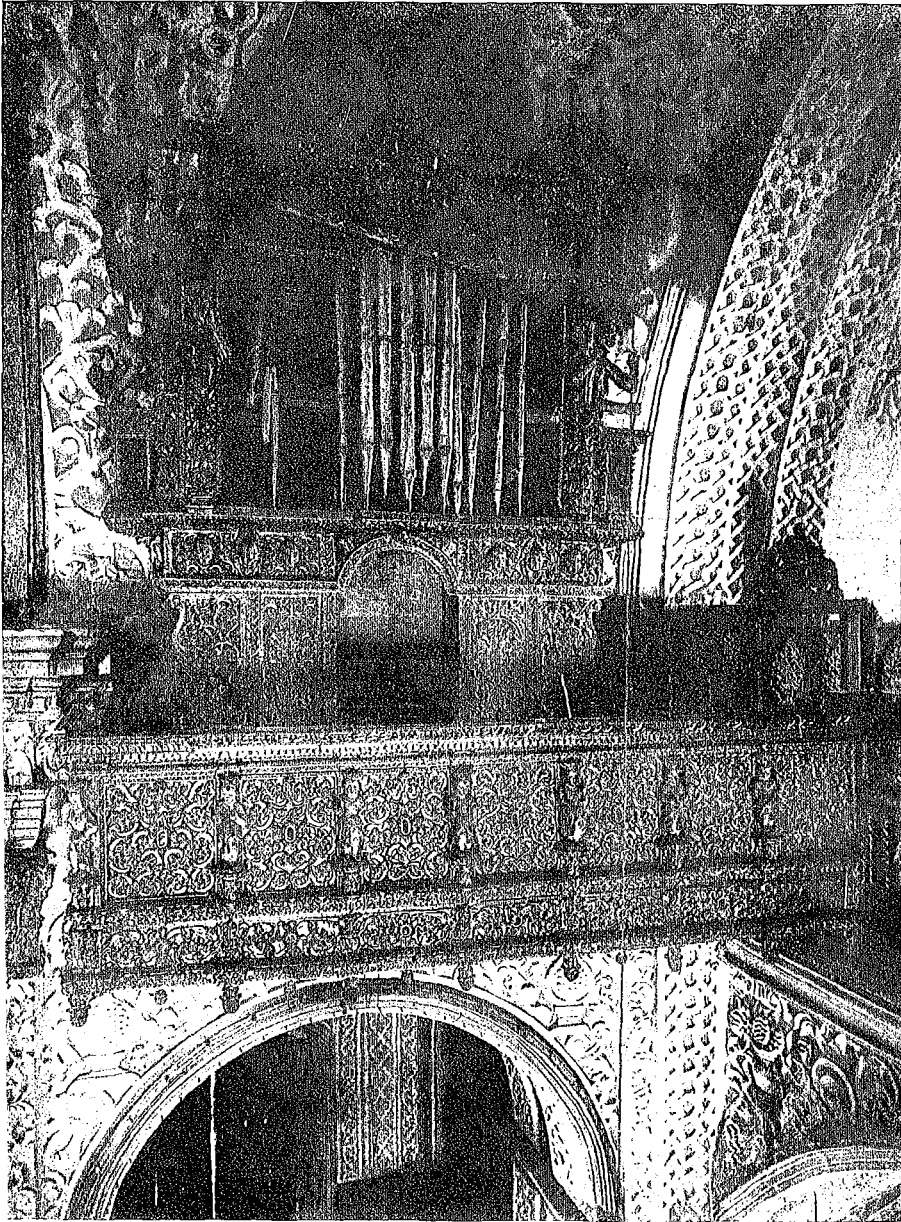
(Foto Wavrin.)



# La Escultura en el Ecuador

durante los siglos XVI, XVII y XVIII





LÁM. V.—Exuberante ornamentación en talla y estuco en la basílica mercedaria de Quito.

(Foto Laso.)





## Excelencia del Arte colonial quiteño

**P**ocos países americanos pueden—como el Ecuador—vanagloriarse de su artística cultura colonial. Desde los primeros tiempos de la colonización de América se hizo célebre la escuela quiteña; la habilidad y talento de sus artistas se impusieron en todo el Nuevo Mundo con la nota de gran reputación, y sus obras de pintura y escultura lo inundaron, en toda la extensión de la palabra. El mero hecho de que en el transcurso de ocho años, de 1779 a 1787, se hubieran exportado, sólo por el puerto de Guayaquil, 264 cajones de cuadros y estatuas, y el de que ese negocio se hubiera conservado durante mucho tiempo, aun en la época republicana, como es fácil comprobarlo con los datos de estadística aduanera y el testimonio personal de mucha gente, alcanzan a demostrar la fama de la antigua escuela quiteña de pintura y escultura, cuyas obras existen diseminadas en toda la América española (\*).

Y es que las artes plásticas estuvieron aclimatadas en Quito, más que en cualquiera otra nación sudamericana, desde que nació a la vida, por uno de aquellos privilegios inexplicables en la historia; pues mientras en casi todas ellas el arte comienza a presentarse en el siglo xix, Quito conoce, desde mediados del siglo xvi, escuelas de dibujo, como la establecida por los franciscanos en el célebre Colegio de San Andrés, fundado por Fr. Francisco de Morales en 1551, y llamado con ese nombre en honor de D. Andrés Hurtado de Men-

---

(\*) A decir verdad, las obras de arte quiteño de la época colonial no se hallan esparcidas solamente en América, pues a Europa emigran en todo tiempo, y muy especialmente en el siglo xix, en cantidades enormes. Dígalo Alcides d'Orbigny, el conocido viajero francés, que después de los saqueos artísticos que realizó a mediados de aquel siglo en Quito, confesó que ya nada importante había dejado allí para los nuevos curiosos y coleccionistas de arte americano que le sucediesen, y, sin embargo, las depredaciones escandalosas de estos últimos años en esa materia, que procuraban colecciones importantes de objetos de

loza, marqués de Cañete y tercer virrey del Perú, o la abierta por el español Diego de Robles, en el *obrador* que tenía en su propia casa.

La historia del arte en la Argentina comienza con la Escuela de dibujo y pintura del italiano Angel Campane y la academia del P. Castañeda, establecidas en 1810 y en 1815, respectivamente; pero como ninguna de las dos dio resultado alguno, y tampoco produjo la fundada más tarde por el gobernador Rodríguez, puédesse afirmar, sin temor de equivocarse, que el arte en la Argentina arranca de la época eminentemente progresista del presidente

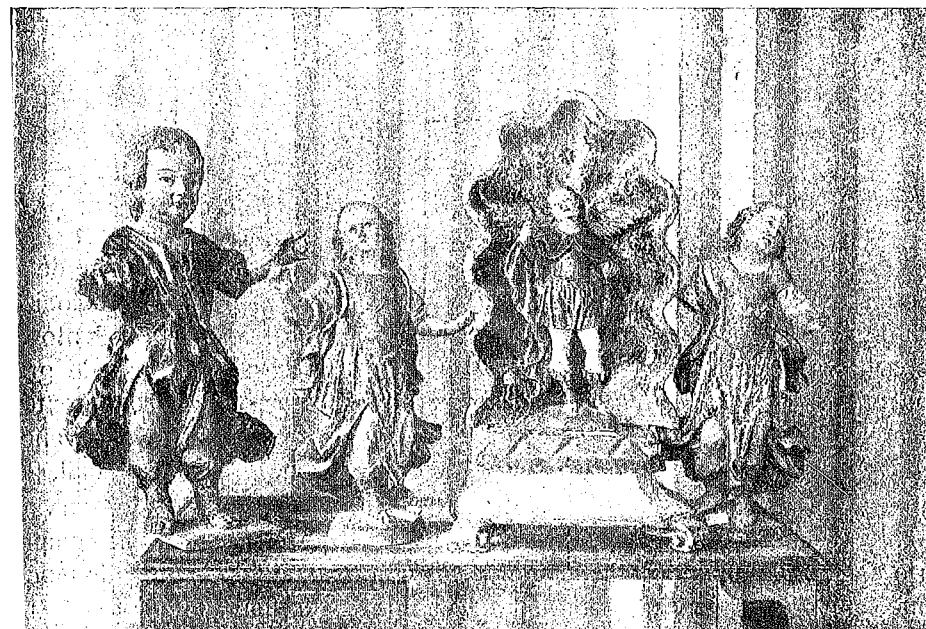


FIG. 4.ª—Figuras de un oratorio privado quiteño.

(Foto Wavrin.)

radavía, cuando artistas franceses e italianos vienen a radicarse en Buenos Aires, cuyo primer esfuerzo de adelanto cultural empieza a sentirse a mediados del siglo pasado.

El arte en Chile tampoco principia antes que en la República Argentina, es si es verdad que en 1845 se trasladó de Roma a Santiago el director de Escuela francesa de pintura en la Ciudad Eterna, Raimundo de Monvoisin,

quiteño, obligaron al Gobierno del Ecuador a dar la ley severa con que hoy defiende integridad de su tesoro artístico.

Pero aún antes del siglo xix, en el xviii, consta que muchas obras de los artistas quiteños fueron llevadas a Italia, en donde, según afirman Jorge Juan y Ulloa, copiando lo que otros viajeros en sus Memorias, y lo repite Stevenson más tarde, fueron vistas con ladera admiración. Cuando la expulsión de los jesuítas, fueron saquedados los conventos

a formar la cultura artística chilena, ésta no asomó sino en 1870, como consecuencia de la Academia de pintura fundada en Santiago en 1849.

La primera Escuela de dibujo que hubo en el Perú la estableció a fines del siglo XVIII el virrey Abascal, con el título de «Academia de Dibujo y Pintura», patrocinando y oficializando la que en 1791 estableció en Lima, por su cuenta, D. José del Pozo, aquel pintor de la Real Academia de Sevilla, venido como dibujante de la Comisión científica que dirigía D. Alejandro Malaspina; pero tampoco aquella nación sacó provecho alguno de esa Institución cultural: nada le debe el arte peruano, que, a pesar de sus tradiciones innegables, nació a fines del siglo XIX.

El estudio de los orígenes de la pintura en Venezuela—dice el Dr. Semprún—, puede ser un estudio curioso, pero árido, que no cabría en un simple esbozo. La tradición y la historia conservan ciertos nombres oscuros, más meritorios, ciertamente, por la

generosidad del esfuerzo realizado que por el fruto obtenido. Mientras las artes literarias alcanzaron auge y brillo en los primeros años de la República para oscure-

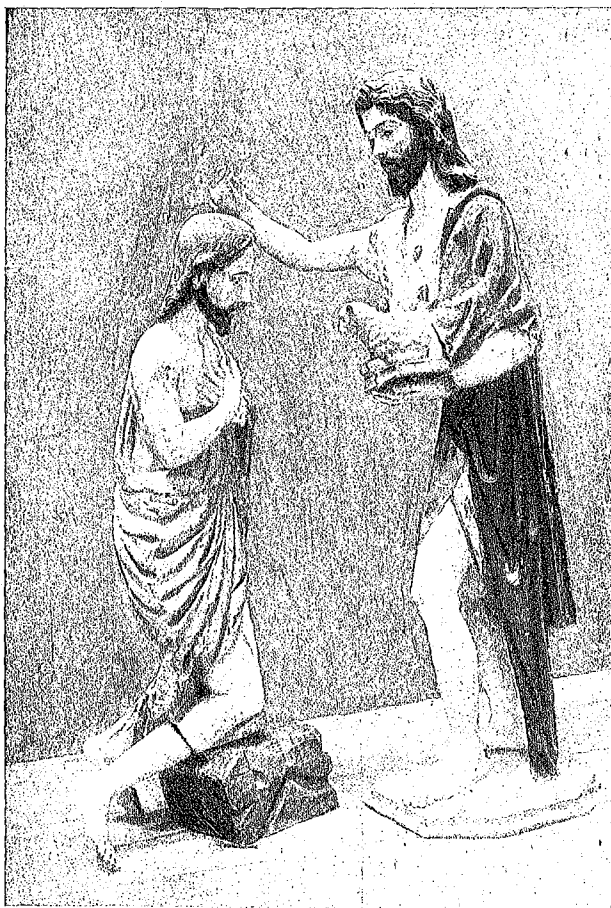


FIG. 5.<sup>a</sup>—Quito. El Bautismo de Cristo, por Diego de Robles. Iglesia de San Francisco. (Siglo XVI.)

(Foto Wavrin.)

jesuíticos de Quito de cuanta obra de arte se hallaba a mano, y los enviados de Carlos III se contentaron con sólo dejar en la sacristía de la iglesia de la Compañía en Quito un dibujo de la rica custodia de oro y esmeraldas, que la enviaron a la Capilla Real de El Escorial, y en la biblioteca del convento, una lista de los cuadros y otras obras que se las llevaron. Es lástima que ese dibujo y esa lista que Stevenson, entre otros, tuvo en sus manos y ante sus ojos, se encuentren hoy perdidos.

cerse luego y recobrar su esplendor en las postrimerías del siglo, la pintura vino a tener cultivadores afortunados a fines de la pasada centuria.

En el Brasil, el arte colonial fué muy poco próspero, como efecto de la política ejercida por Portugal en detrimento de la eclosión estética de la colonia, y no obstante

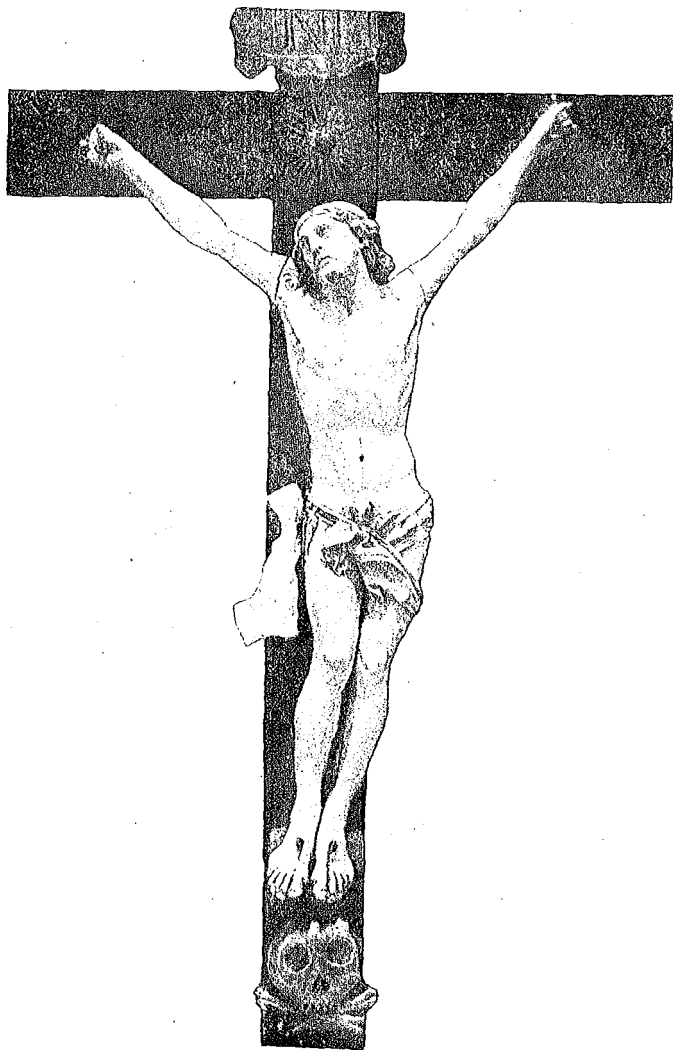


FIG. 6.<sup>a</sup>—Quito. Cristo crucificado. Marfil italiano en la sacristía de San Diego.

(Foto Laso.)

la influencia que pudo ejercer la escuela de arte establecida por los holandeses en Pernambuco, durante la época de su corta dominación con el príncipe Enrique de Nassau. Sólo en 1808 el rey D. Juan VI y su ministro, el conde Da Barca, traen de París una misión de artistas para fundar la Escuela de Bellas Artes, que preparó la gloriosa generación artística del Segundo Imperio, con las figuras eminentes de Pedro Américo y Victor Meirelles.

México es la única nación americana que soporta la rivalidad artística del Ecuador. También allá, como aquí, el arte nació con la colonia, arrullado en la escuela franciscana de Fr. Pedro de Gante, y tuvo algunos representantes de ta-

lento, como los pintores José Juárez y Sebastián de Arteaga; pero, como nación mimada de la madre Patria, su arte se halla confundido con el espa-

ñol, pues México fué la colonia que importó mayor número de artistas españoles, hasta en los momentos mismos de su independencia: ahí están Manuel de Toisa y Salvador de la Vega, autores de la célebre estatua de Carlos IV, uno de los clásicos monumentos ecuestres que ha producido la Escultura.

Resumiendo: podemos, pues, decir que si en las colonias americanas de los siglos XVI, XVII y XVIII no dejaron de haber artistas, y algunos de no escaso talento, en todas ellas se presentaron como seres esporádicos, que no produjeron frutos suficientes y capaces de constituir una escuela u otra entidad análoga dignas de ser tomadas en cuenta en la historia del arte. Sólo puede vanagloriarse de ello el Ecuador, en cuyo seno tuvo el arte asiento permanente desde los primeros síntomas vitales de su capital—Quito—, que registra una larga lista de pintores, escultores y arquitectos criollos, formados, ya en las escuelas de arte de los franciscanos y jesuitas, ya en los talleres u obradores, a donde concurrían, por centenares, mestizos e indios, a cultivar y perfeccionar dotes innatas, que son hasta hoy el privilegio de los hijos de este afortunado suelo.

Permitásenos transcribir unos pocos renglones del volumen I de nuestro libro *Contribuciones a la Historia del arte en el Ecuador*:

Recordemos que Quito fué en el tiempo de la Colonia el emporio de pintores y escultores, verdadera fábrica de cuadros y estatuas, que se repartían desde México hasta Chile, y que aun cuando la mayor parte de ellos eran artistas de poco o ningún talento, no faltaron ingenios cuyos nombres y obras merecen consignarse en las páginas de la historia del arte.

Larga y gloriosa es la lista de los pintores quiteños. Desde Juan de Illescas y Luis de Ribera, que pintó en la Catedral y San Francisco; el P. Vedón, religioso dominicano, decorador del claustro de la Recoleta de Quito, del refectorio del convento Dominicano de Santa Fe de Bogotá, y del de Tunja; Miguel de Santiago, el pintor más esclarecido de toda la América; su yerno Goribar, su hija Isabel de Santiago y el marido de ella, D. Antonio Egas Venegas de Córdova; la M. Magdalena Dávalos, tan alabada por La Condamine, que la conoció y la trató, oyéndola tocar el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta, y viéndola pintar miniaturas y varios cuadros al óleo; Bernabé Lobato y Simón de Valenzuela, contemporáneos, amigos y

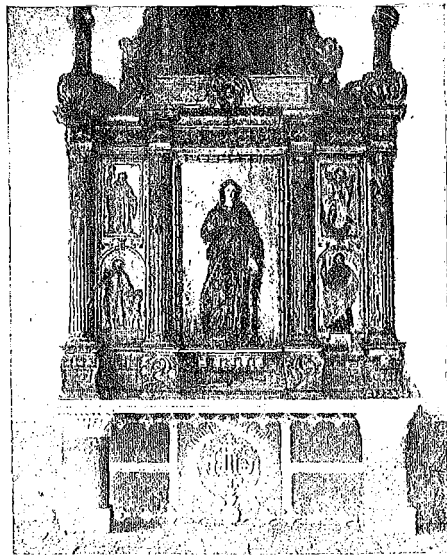


FIG. 7.<sup>a</sup>—Quito. Convento de San Francisco. Uno de los cuatro altares de los ángulos del claustro bajo principal. (Siglo XVII.)

(Foto Noroña.)

socios de taller de Miguel de Santiago; Morales, Vela, Oviedo, el H. jesuíta Hernando de la Cruz y su discípulo el H. Domingo, franciscano e indio de pura sangre, hasta Samaniego, José Ramírez y Juan de Benavides, Albán, Astudillo, José Cortés de Alcocer y sus hijos Antonio y Nicolás, quienes, en unión de Vicente Sánchez Barrionuevo, Antonio de Silva y Francisco Villaroel, discípulos de Bernardo Rodríguez, fueron a Santa Fe de Bogotá, a petición de Mutis y de orden del virrey, para dibujar y pintar las láminas de las obras científicas, fruto de la expedición botánica encomendada a ese gran sabio (\*).

Vienen más tarde Antonio Salas, discípulo de Samaniego y de Rodríguez, y raíz y tronco de toda una familia tradicional de artistas, que, sin interrupción, ha monopolizado la pintura en nuestro país por más de un siglo, y que con *El Pincelillo*, *El Apeles* y *El Morlaco*, sucedieron a Rodríguez, el restaurador de la pintura quiteña, después de la decadencia que le vino con la desaparición de Goribar y Samaniego.



FIG. 8.ª — Quito. Convento de San Francisco. Detalle de los altares del claustro bajo principal. (Siglo XVII.)

(Foto Laso.)

Entre los escultores tenemos al célebre Diego de Robles, quien, cincuenta años después de fundada la ciudad de Quito, trabajó las estatuas de las vírgenes de Guápulo y del Quinche, y el grupo del Bautismo de Cristo, que está en el altar mayor de San Francisco. Síguenle Antonio Fernandez, autor de un San Jerónimo en la iglesia Catedral; el P. Carlos, sacerdote secular, el mejor escultor de su tiempo y émulo de Miguel de Santiago tan encomiado por Espejo; Bernardo de Legarda, Manuel Chili, alias *Caspicara*, autor del San Francisco de la iglesia de su nombre y de las Virtudes de la iglesia Catedral de Quito; José Olmos, alias *Pampite*, autor del Señor de la Agonía en la iglesia de San Roque; Manuel Salas y su discípulo José Domingo Carrillo, autor del San Vicente de Paúl de la iglesia del Hospital y del San Francisco de Paula, que se halla en uno de los altares laterales de la iglesia franciscana de la capital del Ecuador. Y no olvidemos a Gaspar Zangurima, el famoso cuencano, llamado por mal nombre *El Lluqui* (\*\*), sin duda por-

que trabajaba con la mano izquierda, y a quien el Libertador Bolívar honró con el decreto de 24 de septiembre de 1822, por el cual le asignaba una renta vitalicia de treinta pesos mensuales para que se perfeccionara en las diversas artes que practicaba con tanta ventaja, y eran: arquitectura, escultura, dibujo, herrería, platería, carpintería, relojería, y enseñara, además, en Cuenca, a treinta jóvenes los rudimentos de esas artes.

(\*) Esas láminas, trazadas y pintadas por nuestros artistas quiteños, se hallan inéditas, como lo está también el propio libro de Mutis, en el Museo de Historia Natural de Madrid.

(\*\*) Palabra con que en quichua se designa al zurdo.

Aún en la arquitectura tenemos nombres gloriosos: desde el H. Fr. Antonio Rodríguez, franciscano, hijo de Quito, autor del bellissimo claustro principal del convento de San Francisco, del de Santo Domingo y de la iglesia de Santa Clara, en el siglo xvii, y el H. jesuíta Marcos Guerra, arquitecto oficial del Cabildo quiteño, hasta los alarifes Juan Vivas y José Jaime Ortiz, en el siglo xviii, autor este último de la Basílica de la Merced en Quito. Todos estos fueron discípulos de los frailes mandados de España como directores y constructores de las admirables fábricas religiosas que han hecho de Quito un emporio artístico admirable

Para convencerse del influjo del arte arquitectónico quiteño sobre el continente americano, basta oír las palabras de un autorizado crítico, el gran pintor italiano Giulio Aristide Sartorio, quien después de recorrer Brasil, Argentina, Uruguay, Chile y Perú, a bordo de la nave «Italia», en su célebre cruzada por la América latina, en 1924, llega a Quito y dice:

Al venir desde la Argentina, tocando las costas del Pacífico en Chile, en el Perú, viajando luego por el interior de este país, de Bolivia y del Ecuador, hasta llegar a Quito, me he convencido de la existencia de un arte americano, y he sorprendido tradiciones no sospechadas de los tiempos prehistóricos y los modernos, tradiciones que en lo porvenir inspirarán en dicho arte caracteres precisos. 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 aún, en la contribución indígena, lógicamente desenvuelto .....

Las columnas de las dos galerías del claustro de San Francisco tienen el mismo carácter de las dóricas de la fachada, que no han sido fajadas con orden rústico, y si



FIG. 9.<sup>a</sup>—Quito. Iglesia de San Francisco. El Comisario D. Francisco de Villacís. (Siglo XVII.)

(Foto Wavrin.)



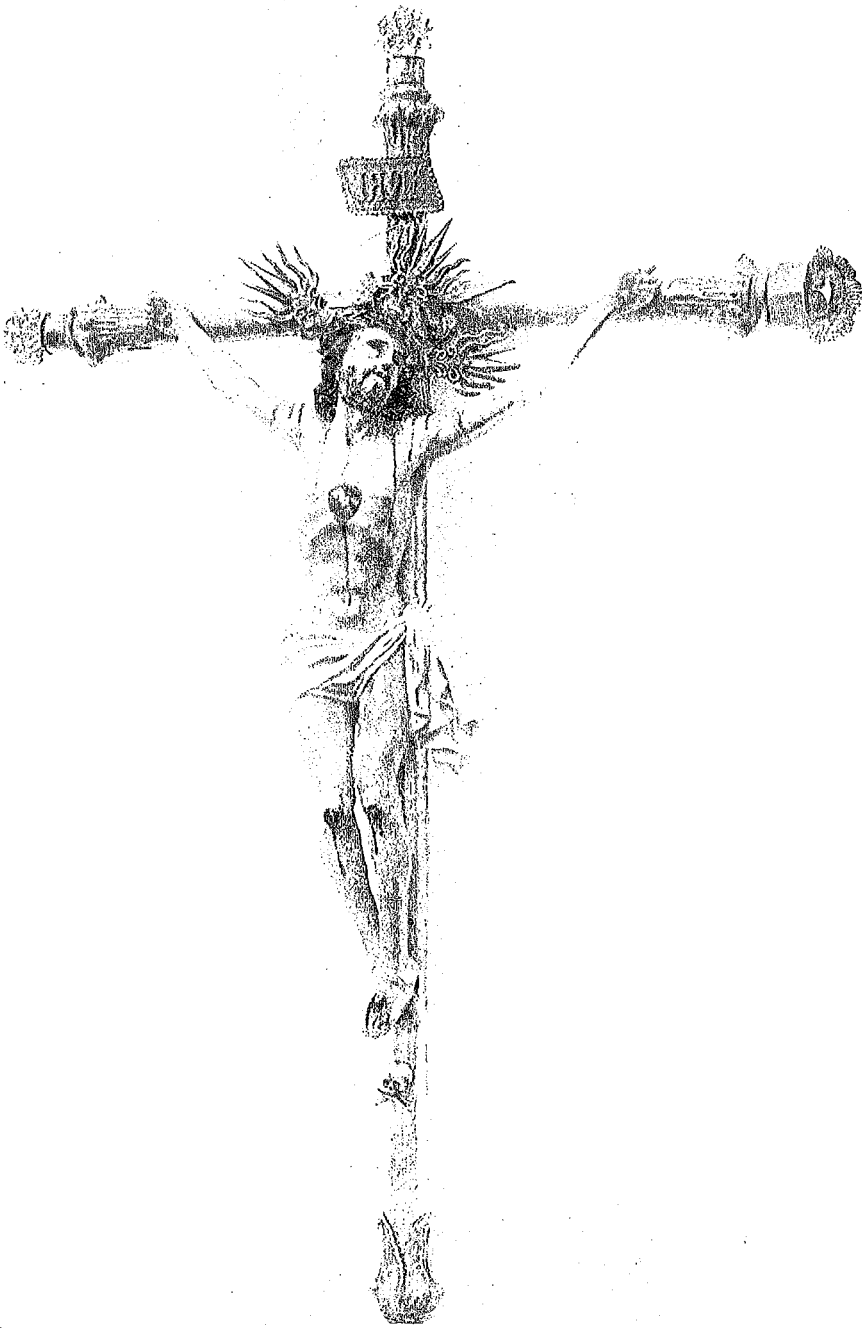


FIG. 10.—Iglesia de San Francisco de Quito, Cristo-relicario.  
(Foto Lazo.)



LÁM. VI.—San Francisco, por Caspicara, en la iglesia del santo en Quito.

(Foto Laso.)



no se puede suponer que aún el claustro haya sido dibujado por Herrera (Juan de), ese claustro es obra nobilísima debida en parte a un franciscano, el mismo que diseñó y construyó el claustro de Santo Domingo .....

Lo notable es que en ese claustro nace una columna panzuda, que vemos desarrollarse en los claustros de San Agustín y la Merced, para llegar a ser característica de toda la arquitectura colonial .....

Entre tanto, los claustros de Santo Domingo, de la Merced, del Tejar, desarrollaban con menor libertad la ordenación de las galerías y adoptaban el perfil de las columnas franciscanas, pero en la de San Agustín provocaban, por primera vez en América, un movimiento arquitectónico nuevo. Me refiero al 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.

Diré también, que 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.

Antes que en la arquitectura medioevo-oriental del sur de Italia aparecieran las columnas retorcidas de los marmolistas, de dos fustes entrelazados, en la América del sur han aparecido las columnas báquicas, también sello inolvidable de la religión romana.

Las columnas báquicas de la América latina aparecieron en Quito, en la iglesia de los jesuitas, a principios del siglo XVIII, y su aparición, precisamente determinada,



FIG. 11. — Típico calvario de las iglesias pueblerinas del Ecuador.

(Foto Laso.)

es una fecha memorable para todos aquellos altares, púlpitos y fachadas de iglesias y casas nobiliarias que ostentan columnas báquicas.

El arte del renacimiento, introducido por Fr. Jodoco Ricke a Quito, fructificó como el grano, y fructificó para toda la América latina: Quito debe reclamar la prioridad.

Hemos querido sustentar nuestra tesis acerca de la excelencia del arte arquitectónico en el Ecuador sobre el de todas las naciones americanas, durante

la época colonial, en la autoridad de un gran artista europeo, para que no se la crea exagerada afirmación brotada al calor de una disimulable pasión patriótica.

Así mismo recurriremos a la opinión, no menos autorizada, del P. Cappa, para proclamar la excelencia de la pintura quiteña. Este respetabilísimo escritor, que recorrió todas las repúblicas americanas que formaron el antiguo gran Imperio colonial de España en el Nuevo continente, para escribir sus interesantes *Estudios críticos sobre la dominación española en América*, que conoció en cada una de ellas muchas obras de arte, representativas no sólo de la cultura artística española, sino también de la criolla, y recogió muchos datos acerca del arte propio de cada país



FIG. 12.—Quito. Sacristía de San Francisco. San Francisco. (Siglo XVII.)

(Foto Wavrin.)

durante el dominio español, hace el siguiente corolario, como cotejo y compendio de las diversas culturas artísticas de cada una de aquellas naciones, después de estudiar las bellas artes en el período colonial en el Nuevo Mundo:

Pues 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.

Y luego, añade:

Otro tanto digo de la escultura.

Afirmación categórica que debemos, para comprenderla mejor, sumarla con el pensamiento de Sartorio, cuando, al hablar de la escultura policromada en la América latina, dice:

Esta 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 estilístico.

No se nos podrá, pues, acusar de apasionados si aseguramos la riqueza artística, sólida e importante, que guarda el Ecuador para la Historia del arte americano, del cual, como acabamos de

verlo, viene a ser la clave indispensable para conocer y explicar bien el proceso histórico del arte colonial en el Nuevo continente. No hay duda: Quito fué el centro del arte americano durante los siglos xvii y xviii, tuvo personalidad artística propia y adquirió una riqueza de arte incomparable, digna del estudio de artistas e historiadores, y digna también de figurar, en capítulo separado, en la Historia general del Arte.

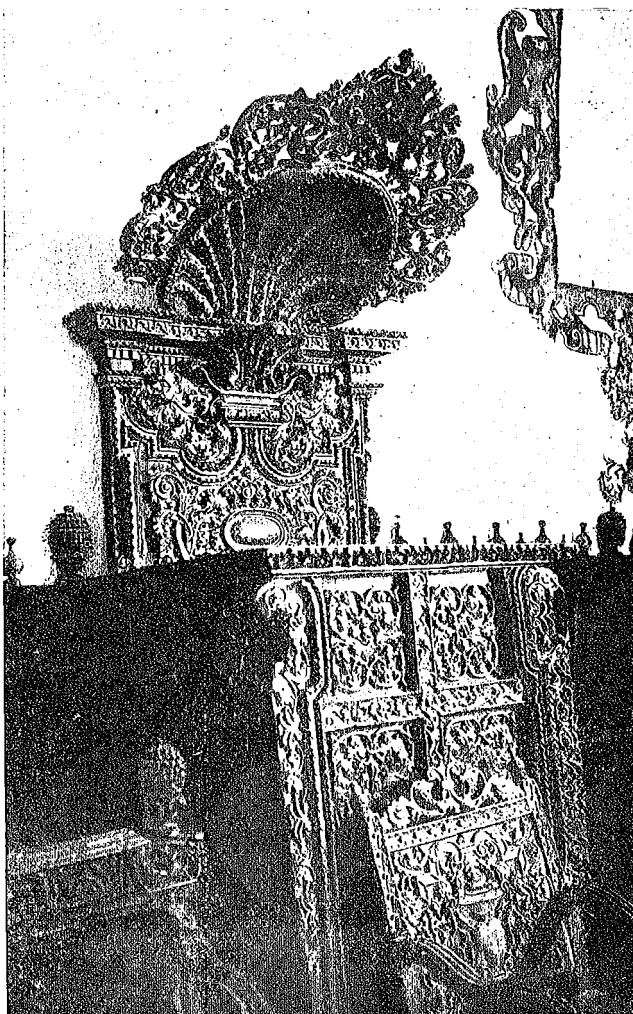


FIG. 13.—Quito. Convento de San Agustín. La tribuna de la sala capitular. (Foto Noroña.)

No sin razón se expresa Sartorio en los siguientes términos:

La impresión que he recibido de los monumentos y de las obras de arte de Quito ha sido de una grata sorpresa. Quito es la Atenas americana y el corazón de la Amé-

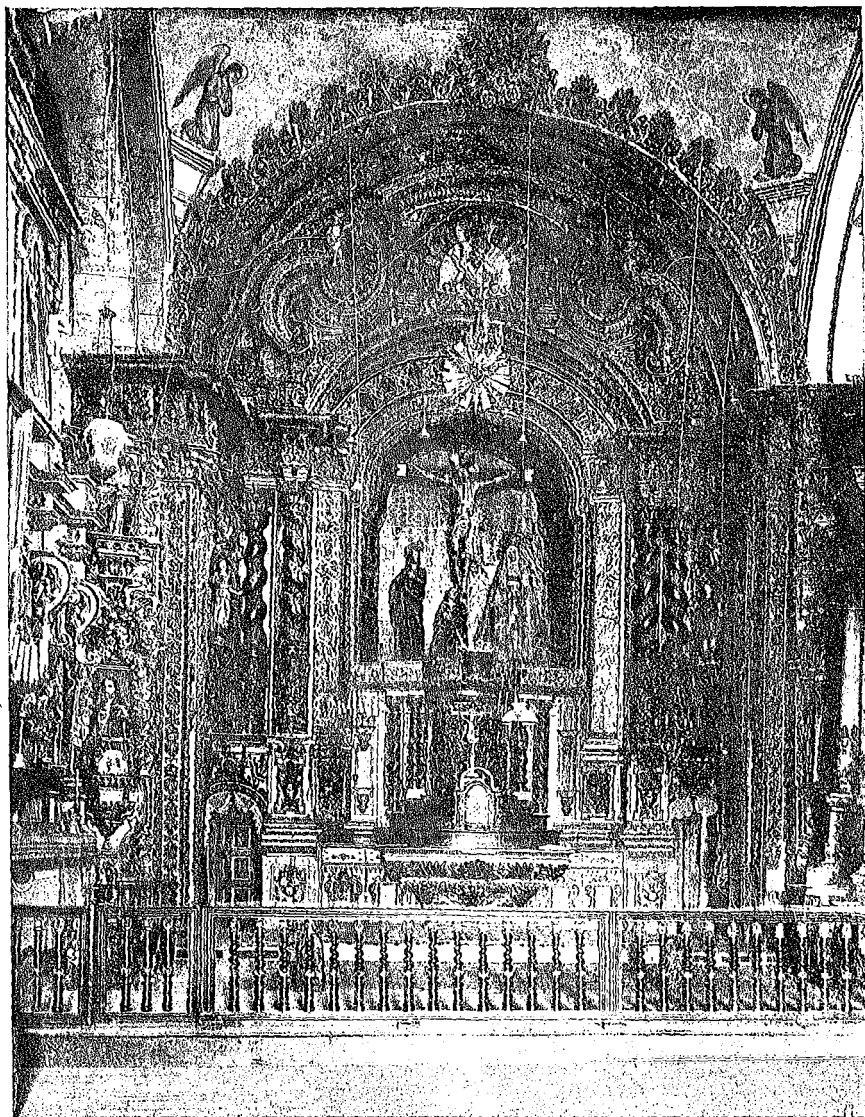


FIG. 14.—*Quito*. Capilla de Cantuña. Retablo y Calvario de Bernardo de Legarda. (Siglo XVIII.) (Foto Lasa.)

rica latina. Se puede, sin temor, asegurar que Quito será el centro de formación espiritual del arte americano autóctono.

La arquitectura de Quito se une a la tradición del Renacimiento italiano y recuer-

da el Renacimiento español. El quinientos flamenco, las extrañas exageraciones barrocas del seis y del setecientos, y la fantástica escultura decorativa de origen asiático, han transformado las iglesias de Quito en misteriosos santuarios, asilo del misticismo cristiano, expresión profunda de una religiosidad ambiente.

Las imágenes de Cristo y de los santos se han vuelto en las manos de los escultores quiteños trágicas y elocuentes, y un sentimiento exasperado de trascendentalismo católico ha dado a las iglesias de Quito una plástica inédita en la Historia del Arte.

Cuando esta escultura sea examinada objetivamente, así como se examina la escultura del Extremo Oriente, se descubrirá en ella un mundo ideal independiente del arte europeo.

Es un alma ignorada el alma de este arte, pero un alma de la cual nosotros, latinos de Europa, estamos necesariamente interesados, porque revela un lado incomprendido de la intelectualidad neolatina de América.

Por esto, yo, artista, no puedo desinteresarme desde ahora de este arte. Este interés, de índole moralmente italiana, no puede de ninguna manera ofender la psiquis política ecuatoriana. Nosotros, italianos, veremos en ese maravilloso país resplandecer una civilización semejante a la que engendró la genialidad mediterránea.

Tal vez—¿quién sabe?—en el alma quiteña volverá a operarse el grandioso advenimiento de Atenas y de Roma, y nosotros lo contemplaremos con maravillosa ansiedad, felices de haber sido los primeros en adivinarlo.

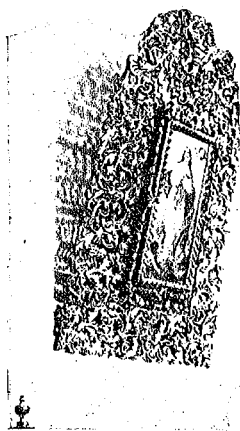
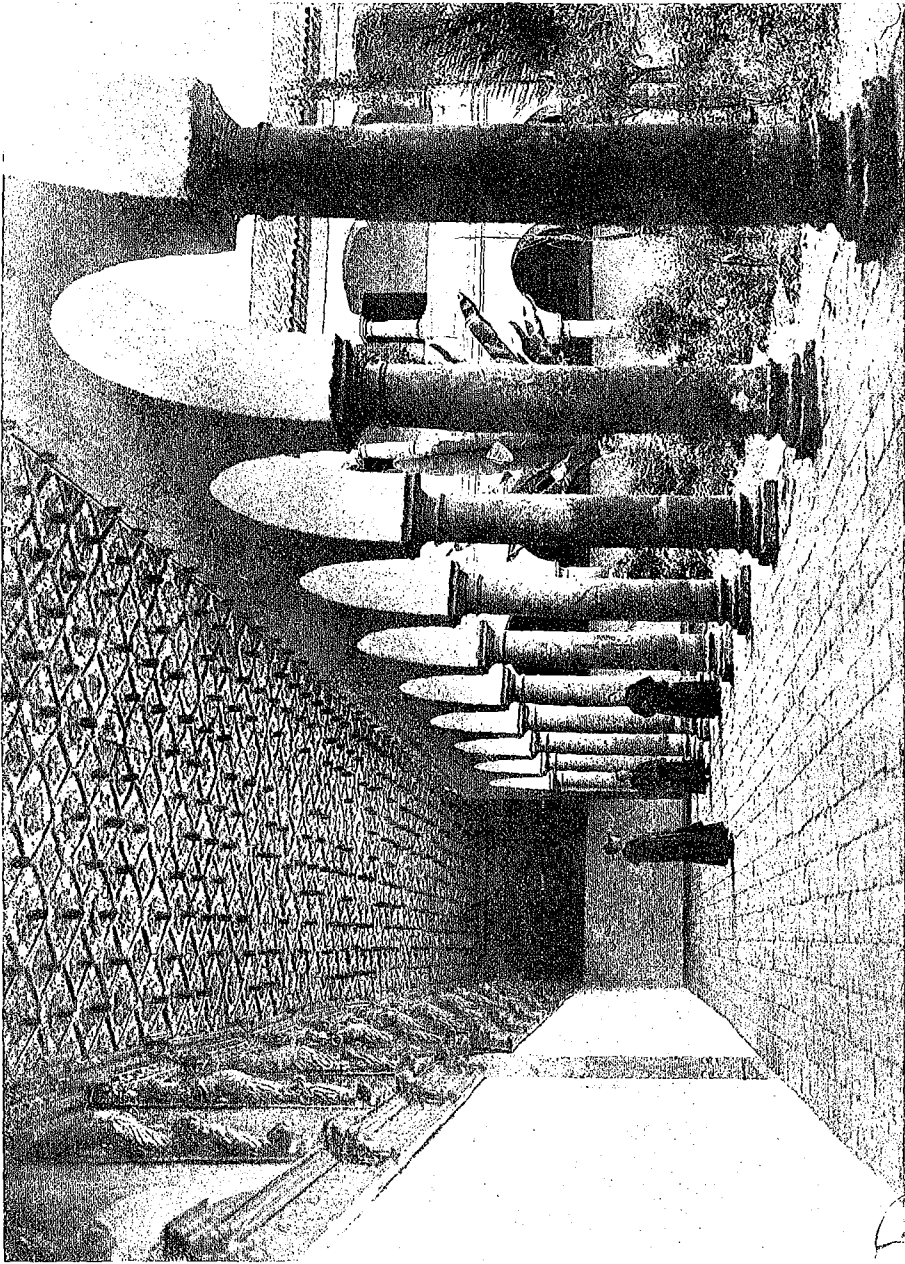


FIG. 15.—Preciosa moldura quiteña.

(Foto Laso.)







LAM. VII.—*Quito*. El claustro bajo del convento de San Agustín.

(Foto Laso)



## Factores que han concurrido a la formación del arte colonial en el Ecuador

**A**PESAR de los empeños puestos por Felipe II para introducir en España e arte italiano del Renacimiento, no obstante el continuo vaivén de artistas españoles e italianos, de Italia a la península ibérica y viceversa, durante el siglo XVI, España no cambió su concepto sobre el arte escultórico, nacido y dependiente de los ideales de su propio pueblo. Pasado el primer momento en que Fancelli de Settignano, Jacobo Florentín, Pietro Torrigiani, Bartolomé Ordóñez y Vasco de la Zarza, lucharon por aclimatar la escultura renacentista en España, aparecen en ella las escuelas originales y autóctonas de aquella época, cuyos representantes son: en Castilla, Alonso Berruguete y Juan de Juni; en Aragón, Gaspar Becerra, Damián Forment, Daniel Joli Villamario, Morlanes el Mozo; en Andalucía, Diego de Siloé; escuelas que habían de llevar a la escultura española del siglo XVII a su más grande originalidad y a su más alto grado de personalidad.

La escultura renacentista española del siglo XVII, desligada de toda influencia extranjera, nada tiene ya que ver con la contemporánea de las demás naciones europeas que sufrieron el imperio del italianismo. Vuelve a su ser la imaginería policromada y la madera es casi el único material en el que los escultores españoles realizan y plasman sus ideas. La piedra y el bronce que Pompeo Leoni, el escultor de Felipe II en El Escorial, habría deseado imponer para la escultura ibérica, desaparece ante la necesidad señalada por el espíritu español de rechazar la frialdad monocroma del mármol y del bronce, y reclamar la ardiente policromía que, a sus ojos, avivaba la profundidad del sentimiento religioso. Por eso aparecen en el siglo XVII las imágenes sevillanas de plomo, pintadas a todo color, que el mercantilismo multiplica y trae también a la América para lucirlas como estatuas de madera en los oratorios privados de las casas señoriales y en los altares humildes del albergue de los pobres.

Y con la consagración de la madera como material propio de la plástica española (antes, en los siglos *xiv* y *xv* lo había sido de las preferencias de los escultores alemanes), resucita también la entalladura, y con ella vuelven el retablo, los artonados y las sillerías de coro a ser el campo de acción de la escultura ibérica, como lo habían sido en el siglo *xvi*.

Corría el año de 1534 cuando los conquistadores españoles fundaban la ciudad de San Francisco de Quito. El mariscal D. Diego de Almagro hízola trasladar al sitio en donde hoy se halla, comisionando la tarea al Adelantado don Sebastián de Benalcázar, quien la llevó a cabo el 6 de diciembre de aquel

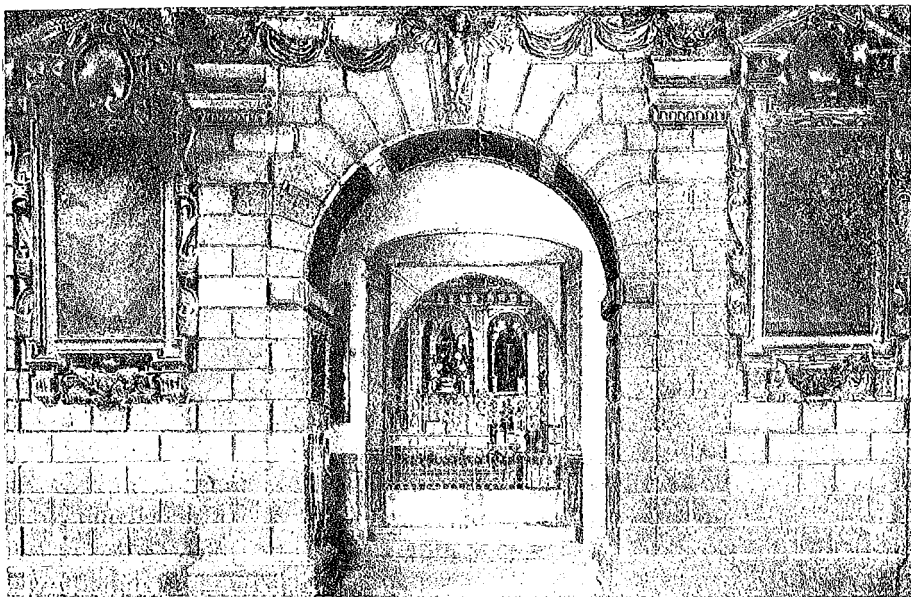


FIG. 16.—Iglesia de San Francisco de Quito. Las decoraciones de madera tallada y dorada del narthex. (Foto Laso.)

año. Junto con Benalcázar entró a la nueva ciudad Fr. Jodoco Ricke, religioso franciscano de sin igual fervor, el cual, amparado por las recomendaciones especiales del marqués D. Francisco Pizarro, recibió del Cabildo de la recién fundada villa uno de los mejores sitios para edificar su convento: aquel en donde se hallaban los solares de los mejores capitanes del Inca Huaina-Cápac. El 25 de enero de 1535, Fr. Jodoco fundaba la casa franciscana de Quito, bajo la advocación de San Pablo, cuya conversión celebra la iglesia católica en ese día. Nadie podía entonces presumir que con ese humilde y pobre fraile entraba al Ecuador el arte del Renacimiento, que, enlazado con un barroco indio y otros elementos extraños, como luego veremos, había de convertir a Quito en un relicario precioso de artísticas joyas y en el centro y la capital del arte americano.

La tradición señala a Fr. Jodoco como pariente cercano de Carlos V. Nosotros dudamos de ese parentesco, probable invención echada a correr por quienes se admiran de la magnífica protección que aquel gran emperador dispuso al fraile para levantar, en tiempo relativamente corto, ese soberbio monumento del cual Quito se enorgullece, y que es, sin duda, una de las fábricas arquitectónicas más hermosas del Nuevo continente: el convento franciscano.

Fr. Jodoco era flamenco, hijo de don Jodoco Rieke y de doña Juana de Marselaer, y religioso del convento de Gante. Había pasado a México cuando Pizarro y Almagro emprendían la definitiva conquista del Perú, por lo cual le envió Fr. Juan de Granada, comisario entonces de la religión seráfica en la Nueva España, con destino a Nicaragua y al Perú. Llegó a tierras ecuatorianas en momentos en que Almagro y Benalcázar terminaban la conquista del Reino de Quito, y en Quito se radicó, en unión de sus tres compañeros: Fr. Pedro Gosseal, flamenco, y Fr. Pedro Rodeñas y Fr. Antonio Rodríguez, castellanos; el último, lego coadjutor del célebre Fr. Marco de Niza cuando llegó al Perú, a la vanguardia de la falange misionera que debía civilizar, más que otra cualquiera, las vírgenes tierras de la América del sur.

Fr. Pedro Gosseal era pintor, según lo manifiesta Fr. Reginaldo de Lizárraga, que lo conoció en Quito, junto con Fr. Jodoco y Fr. Francisco de Morales, por los años de 1560.

Lo que hizo Fr. Jodoco por el arte es verdaderamente maravilloso. Edificó su convento, no apropiado al ambiente miserable de la naciente colonia, que apenas contaba entonces con pocos centenares de habitantes en casas de humildes tapias y cubiertas de paja, sino en condiciones de ser por muchísimos siglos el más galano de los edificios de Quito. Para ello alcan-



FIG. 17.—Escultura de Montañés en el convento franciscano de Quito. (Foto Laso.)

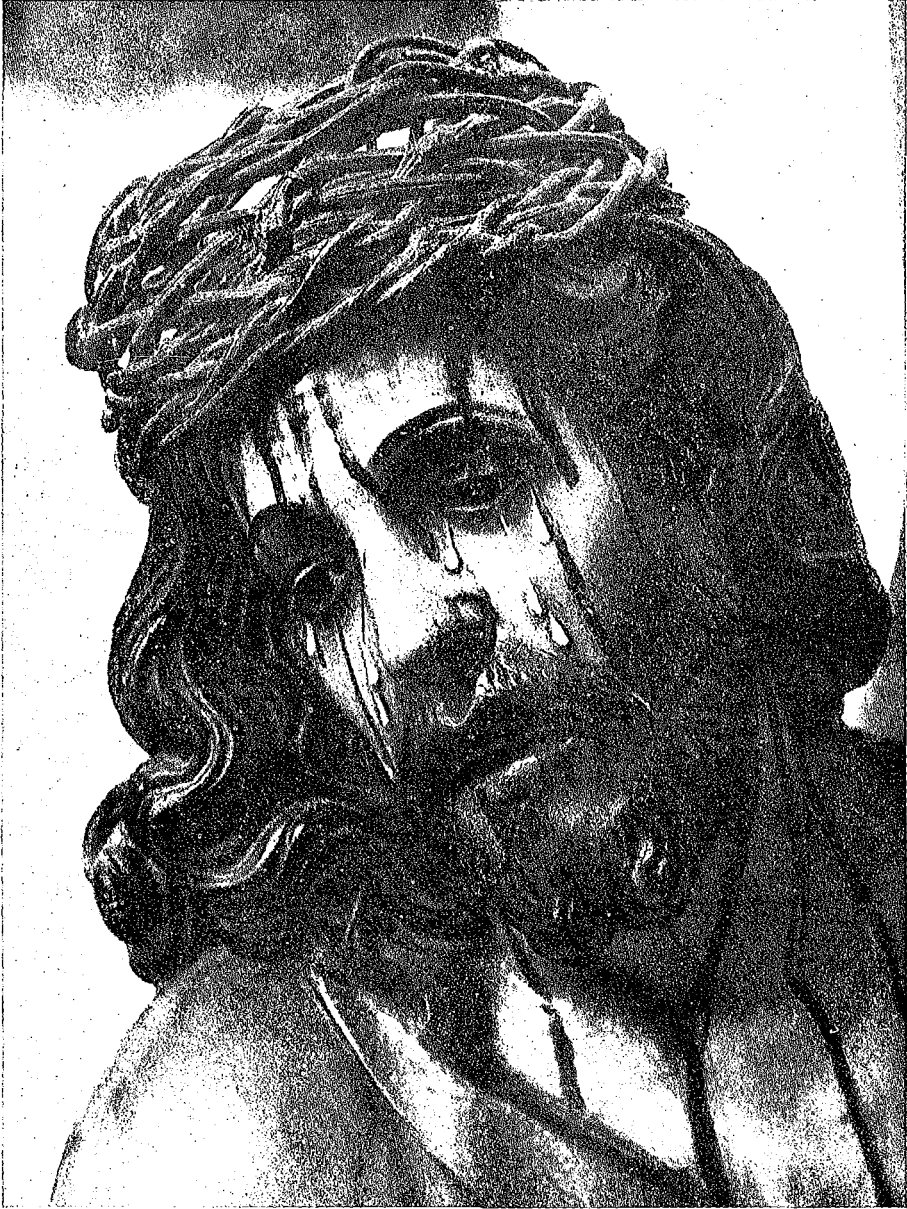


FIG. 18.—Detalle del Cristo con la cruz a cuestras de Montañés.

(Foto Moscoso.)

zó el favor de Carlos V y Felipe II, quienes le dieron dinero a manos llenas y posiblemente le enviaron el plano tal vez trabajado por Herrera (\*).

Junto al convento estableció una pequeña escuela, que Fr. Francisco de Morales la convirtió después en el famoso colegio de San Andrés, que con la protección real funcionó desde 1553 hasta 1675. Este colegio fué similar al que en México estableció el célebre lego Fr. Pedro de Gante en el Oratorio de San José del convento franciscano, y en él, los naturales y los hijos de los colonos recibían no sólo educación e instrucción religiosa, sino también la enseñanza de artes y oficios, saliendo de allí «hábiles en las artes y tanto que eran suficientes para enseñar ellos a otros en ellas», según se afirma en la provisión Real de 13 de setiembre de 1555. El colegio franciscano de San Andrés, que tanto honró y ennobleció a la ciudad de Quito, como lo protestó por escrito la Real Audiencia de Lima, fué, pues, el generador de las artes en el reino, y de él

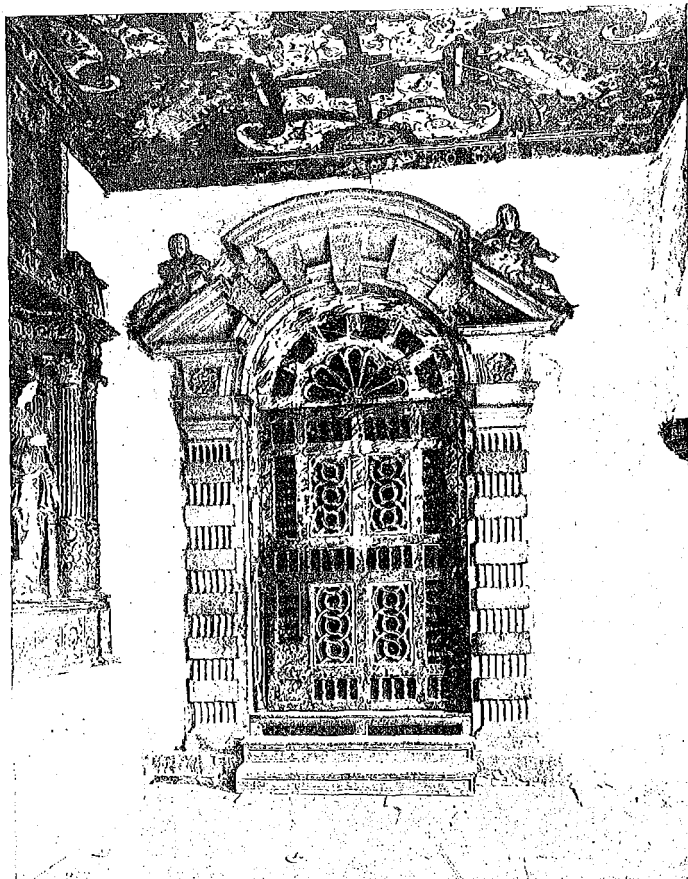


FIG. 19.—Un conjunto escultórico en un claustro franciscano de Quito.

(Foto Laso.)

(\*) Investigaciones de última hora, del ilustre historiador argentino Sr. D. José Torre Revello, dan como resultado el saber que un arquitecto español, Francisco Becerra, émulo de Juan de Herrera, pasó a Quito por el año de 1537. Este descubrimiento da la clave del problema de la edificación del convento e iglesia de San Francisco de Quito, algunos de cuyos detalles delataban la influencia de Herrera, y puede ser luz que aclare inmensamente la historia del arte en el Ecuador.



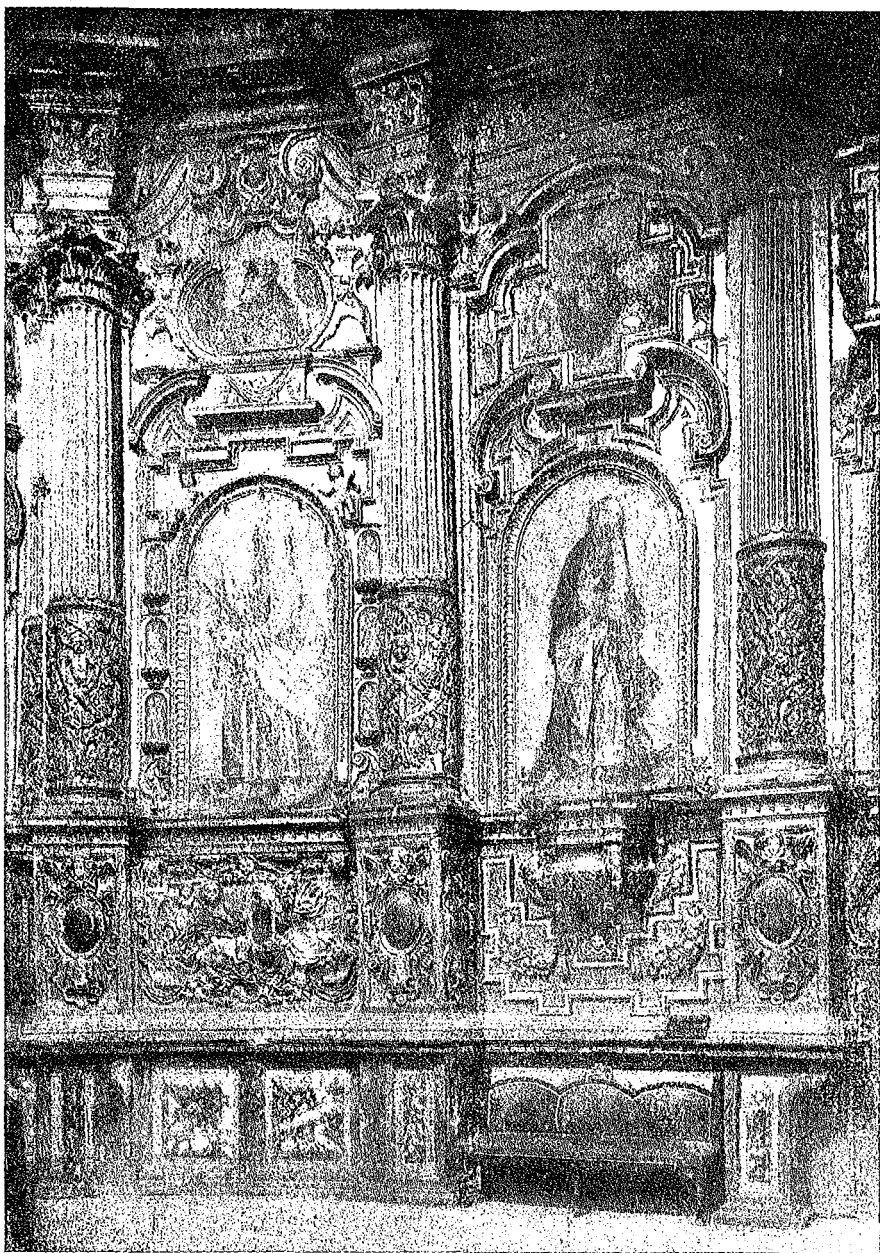


FIG. 20.—Detalle del magnífico revestimiento del presbiterio de San Francisco, de Quito.

(Foto Laso.)

salieron los primeros pintores, escultores, alarifes, cantores y músicos que tuvo la colonia. El mismo Fr. Reginaldo de Lizárraga, en su Memoria al conde de Lemos, presidente del Consejo de Indias, cuenta que conoció en dicho colegio un indio tan hábil en música, que corregía a veces las composiciones de un célebre maestro sevillano, quien, por su parte, reconocía el acierto de aquellas correcciones. El primer órgano de la iglesia franciscana, un monumento enorme, según las descripciones del P. Cózar y de Fr. Diego de Córdoba y Salinas, ¿no fué, acaso, trabajado por un indio del colegio de San Andrés?

Es así como los franciscanos trabajaron por el establecimiento de las artes en los primeros años de la colonización del antiguo Reino de Quito. En un manuscrito, titulado «Espejo de verdades», redactado en 1575 en la Isla Española y conservado en el Archivo de Indias de Sevilla, se encuentran las siguientes frases, que retratan mejor que muchas páginas la figura de Fr. Jodoco:

Enseño a arar con bueyes, hacer yugos, arados y carretas... la manera de contar en cifras de Guarismo y Castellano... ademas, enseñe a los Indios a leer y escrevir... y tañer los instrumentos de musica, tecla y cuerdas, sacabuches y cheremias, flautas y trompetas y cornetas, y el canto de organo y llano... Como era astrologo devio de alcanzar como havia de ir en aumento aquella provincia, y preveniendo a los tiempos advenedizos, y que havian de ser menester los oficios mecanicos en la tierra y que los Españoles no havian de querer usar los oficios que supiesen; enseñe a los Indios todos los generos de oficios los que deprendieron mui bien, con los que se sirve a boca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles... hasta mui perfectos pintores y escritores, y apuntadores de libros: que pone gran admiracion la habilidad que tienen y perfeccion en las obras que de sus manos hacen: que parece tuvo este fraile espíritu profetico... Deve ser tenido por inventor de las buenas artes en aquellas provincias... Es a Fray Jodoco a quien todo esto se devio.

La escuela de los franciscanos, fundada por Fr. Jodoco en 1535 y convertida en el colegio de San Andrés por Fr. Francisco de Morales en 1553, debe, además, ser considerada como la primera de artes en la América del sur, si se tiene en cuenta que Quito es en edad la primera de las capitales sudamericanas.

Pero algo más por el establecimiento y cultivo del arte en la colonia quiteña hicieron los primeros franciscanos. Como para levantar su magnífico convento necesitaban de buenos artifices, hicieron venir de los mejores que había entre sus propios hermanos de religión y escogiendo entre los buenos que había en la metrópoli. Además, como los franciscanos habían conseguido por entonces la comunicación de Europa con el Extremo Oriente, por intermedio de sus colonias misioneras en la América del norte, pues no debemos olvidar las relaciones de los franciscanos en México con el Japón y las de Fr. Francisco de Jesús con el emperador Daysuyama, trajeron también indios orientales convertidos, hábiles en las artes plásticas, para ayudar en la orna-

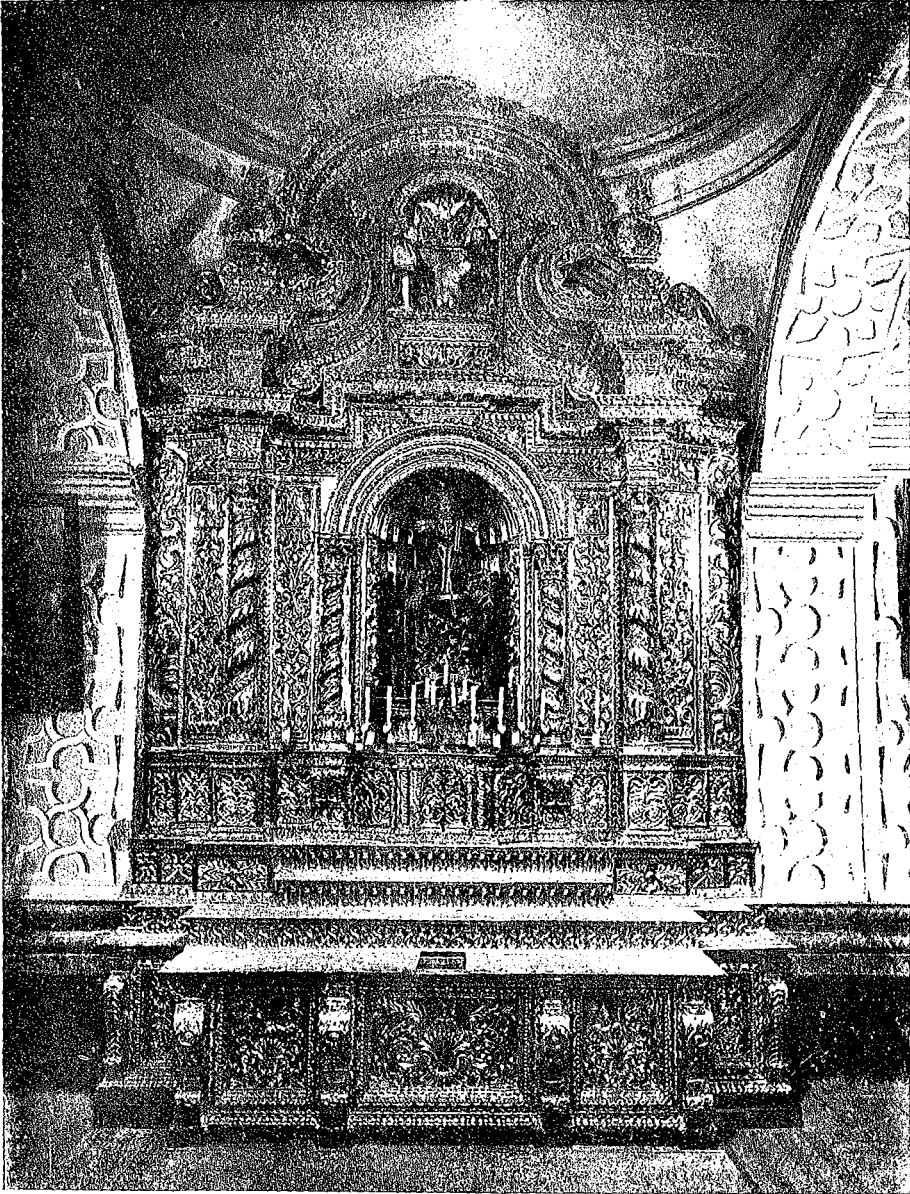
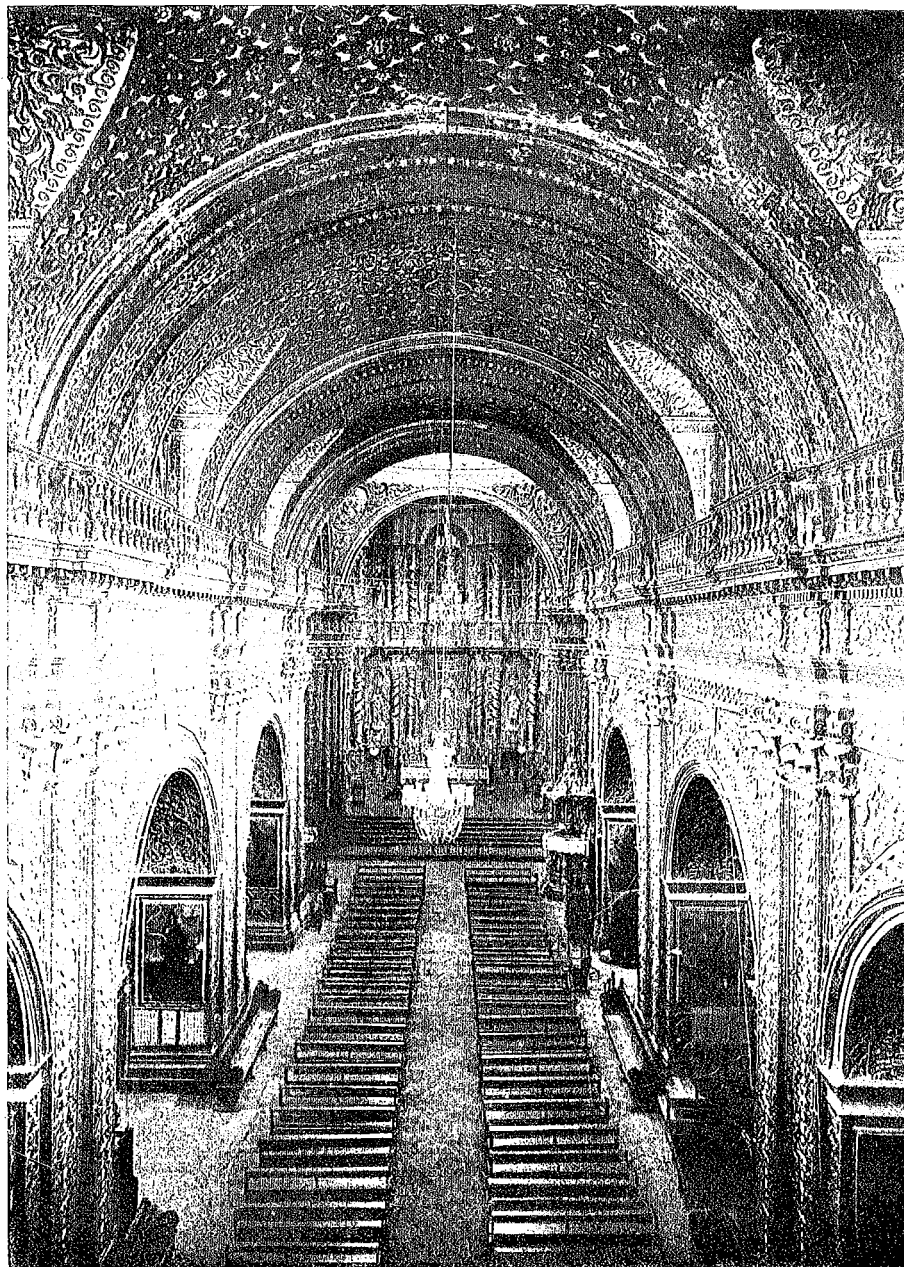


FIG. 24.—*Quito*. Basílica de la Merced. Retablo ejecutado en 1926, que demuestra cómo perdura la tradición artística en el Ecuador.

(Foto Pazmiño.)



Lám. VIII.—*Quito*. Interior del templo de la Compañía de Jesús.

(Foto Moscoso.)



Diego de Tapia, uno de los conquistadores y primeros pobladores de la ciudad, al convento de San Francisco, creemos con algún fundamento que fué uno de los artífices a cuyo cargo debió correr una parte de la ornamentación escultórica del interior del templo franciscano, tal vez aquella del crucero donde se ve patente el influjo del arte flamenco en el adorno de los pilares que soportan los cuatro arcos torales: una de las maravillas artísticas del arte americano. Tampoco debió ser extraño a esa y otras obras un *Xacome flamencò*, que figura en los papeles del archivo con Pedro de Bedón, Sebastián de Moreta y un fraile, como testigos de las tierras que Fr. Jodoco dió, con permiso del Cabildo, Justicia y Regimiento de la ciudad, y en remuneración de servicios, al indio George de la Cruz Mitima, «constructor de casas», o más bien dicho albañil, que trabajó en la fábrica de la iglesia y muy especialmente de su presbiterio y coro, junto con su hijo Francisco Morocho, que después construyó la iglesia franciscana de Riobamba.

Por todos estos antecedentes y por la existencia, comprobada por Sartorio, en los monumentos de Quito de todo ese aparato decorativo flamenco impuesto por Carlos V en España, después de haberlos Alejandro Colín y Pedro de Witte transportado al Palatinado y a Baviera, creemos del caso considerar la presencia en Quito de artífices flamencos como uno de los factores en la formación del arte colonial ecuatoriano.

Otro de estos factores fué la inmigración de artífices españoles y la introducción en Quito de obras de arte europeo. Sabemos que para el segundo viaje de Colón los Reyes Católicos dispusieron el envío al Nuevo Mundo de gran cantidad de artífices *con todos los instrumentos fabriles y cuanto es conducente a edificar una ciudad en extrañas regiones*, pagándoles buenos salarios. Natural es suponer que esa orden no se haya observado sólo con México y las Antillas, sino también con cada una de las naciones que se iban descubriendo y conquistando para la Corona española. Esta mandó, pues, al Reino de Quito, unido antes al Virreinato del Perú, artífices de toda clase para ayudar a su colonización. Envió también artistas y, sobre todo, gran cargamento de obras de arte. Conocido es el comercio de cuadros y estatuas que al principio de la vida colonial se desarrolló entre España y el Nuevo Mundo. Se sabe cómo Murillo, huérfano y abandonado de su maestro, que marchó a Cádiz, pintaba telas, por los años de 1639 a 1642, para venderlas en la feria de los jueves en la plaza de Sevilla. No han sido raras las identificadas como pertenecientes a este gran maestro y encontradas en Quito. Algunas de ellas aún permanecen en esta ciudad, como una Inmaculada Concepción, conservada en el museo del Sr. Jijón y Caamaño, y una Santa Teresa de Jesús, que reposa en el convento de las Carmelitas. De Zurbarán existe un San Francisco en el convento franciscano de Quito, y otro cuadro fué exportado hace algunos años y se muestra ahora en el Museo Británico. También los dominicanos tienen dos telas de Velázquez perfectamente autenticadas. Una tela de

Rafael poseen todavía los jesuitas, y dos del Tiziano, muy bien documentadas por haber con esa calificación formado parte de los bienes del mayorazgo de la familia Lasso, han desaparecido, sin dejar otro rastro que su descripción detallada y la historia de su posesión por los antepasados de aquella

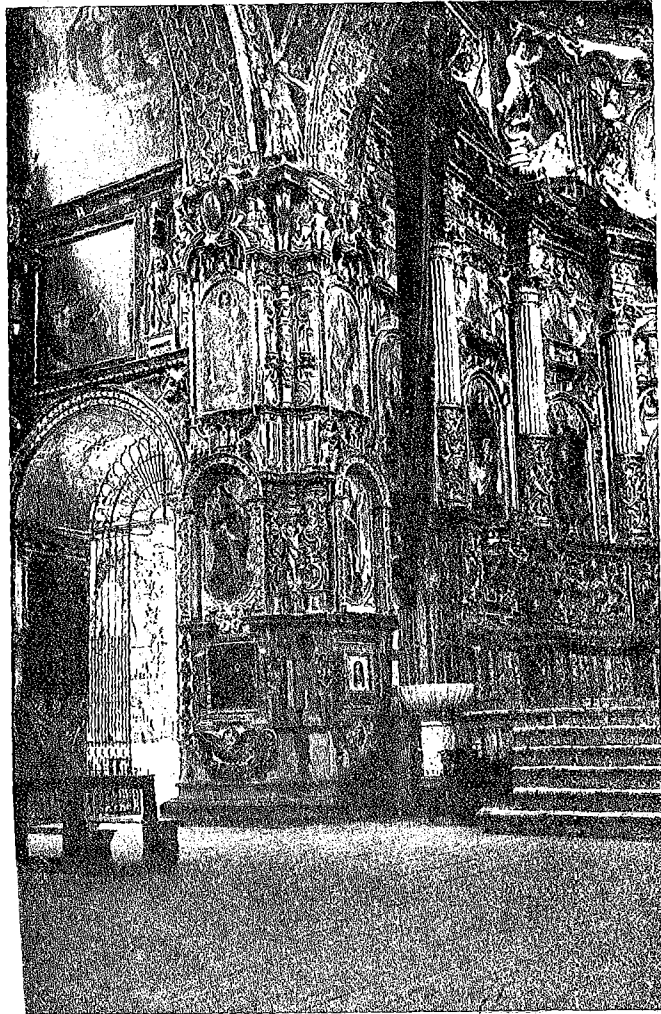


FIG. 25.—Los soberbios revestimientos dorados de la iglesia de San Francisco, de Quito.

(Foto Noroña.)

familia en los inventarios que aún conservan con otros datos complementarios, en el rico archivo de la casa. En iglesias y casas particulares de Quito no es raro encontrar cuadros de los grandes maestros europeos. Los franciscanos trajeron al principio del siglo xvii, para adornar la preciosa galería del claustro bajo principal de su convento, 54 cuadros de la vida de San Francisco de Asís, pintados en Roma, y en el magnífico museo que han formado con algunas de las obras que andaban antes desparrramadas y casi sin cuidado alguno por todos los ámbitos de su enorme convento, muestran todavía muchos cuadros españoles, italianos y flamencos. La iglesia Catedral tiene también una colección de profetas, traídos de Roma a mediados del

siglo xvii por D. Alonso de la Peña Montenegro, XI obispo de Quito, y el convento de San Agustín posee, entre otras telas, una muy hermosa firmada por arreño.

Lo mismo puede decirse de las obras de escultura. Los colonos españoles



traían gran cantidad de Vírgenes, Santos y Crucifijos, para iglesias y oratorios privados, que los había muchos en casas y haciendas de los ricos, empeñados en hacerlos de veras primorosos. Y como a principios del siglo xvii se establecen ya en Quito las procesiones religiosas, como uno de los mejores recursos para despertar y mantener la religión católica de nuestros antepasados, comienzan a venir de España estatuas procesionales, algunas de ellas magníficas obras de reputados artistas, como el Cristo con la cruz a cuestas que tienen

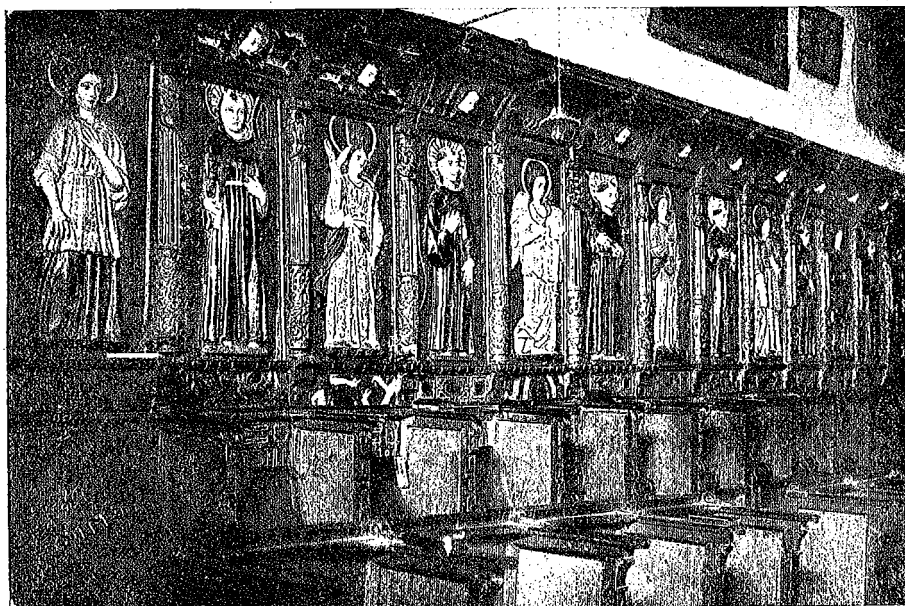


FIG. 26.—Sillería de coro de la iglesia de San Francisco, obra de fray Francisco Benítez. (Foto Noroña.)

los franciscanos para el paso del Ciríneo y el Santo Domingo que poseen los dominicanos: obras de Montañés.

Los franciscanos introdujeron en la colonia los Nacimientos o Belenes para festejar la Navidad, con lo cual los colonos y criollos comenzaron a importar colecciones enteras de aquellas primorosas figurillas que hasta hoy vemos exhibidas anualmente, durante los últimos días de diciembre, en nuestras iglesias y en las casas particulares, donde aún no ha desaparecido ni decaído el espíritu religioso tradicional. Entre esas figurillas vinieron algunas japonesas y chinas de lo más interesantes, que luego después supieron contribuir a la formación de nuestra estatuaria religiosa y de costumbres o de género. Vinieron también millares de obras de orfebrería: cálices, custodias, frontales, potencias, mariolas y otros objetos para el culto religioso y curiosidades artísticas para los ricos propietarios de la colonia.



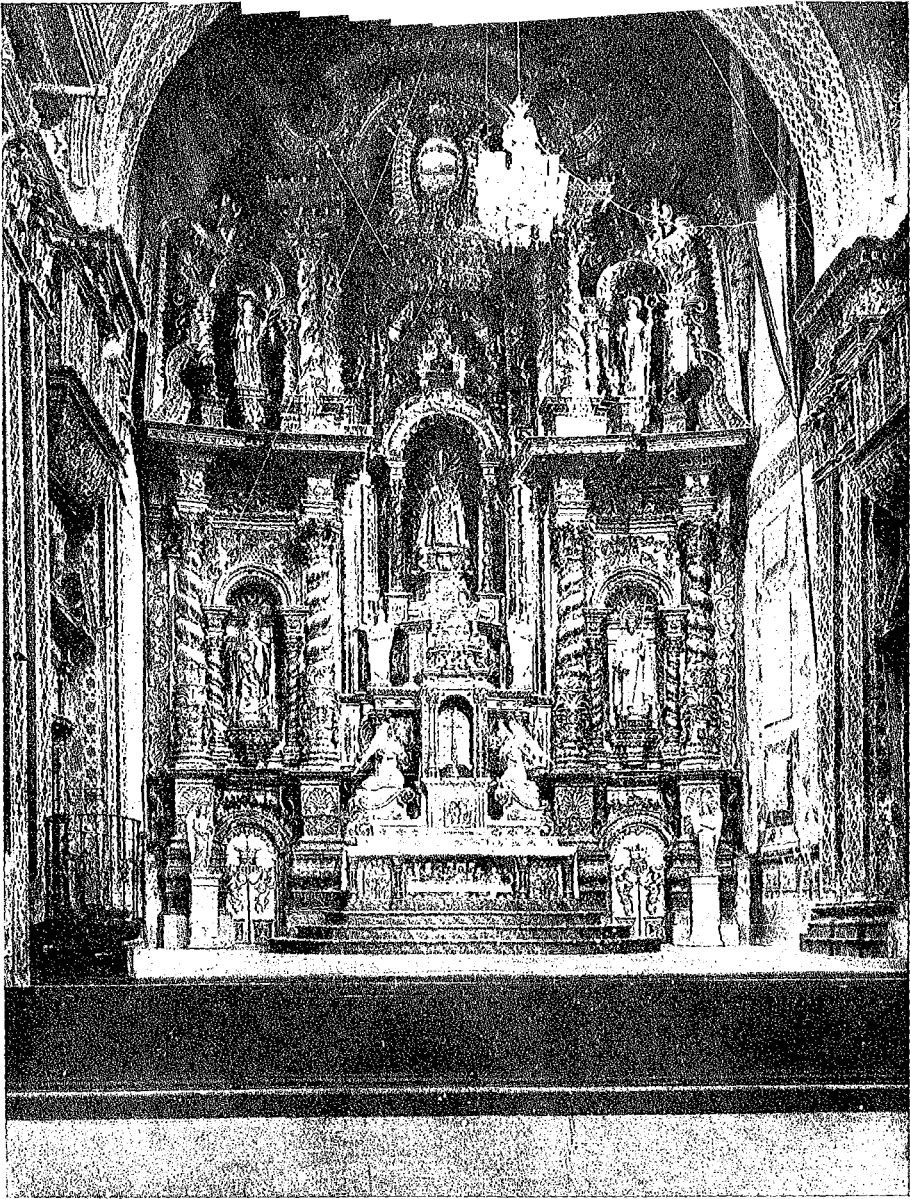


FIG. 27.—Bernardo Legarda. Retablo del presbiterio de la Basflica de la Merced.

(Foto Laso.)

Este aporte se explica naturalmente si se tiene en cuenta lo que demandaba la formación de una colonia en tierras americanas, en donde lo que más podía, en sus principios, prestar el indio era su trabajo personal para ayudar al español a levantar su casa.

De España, pues, vinieron a Quito pintores, escultores, arquitectos, ebanistas, herreros, vidrieros, plateros, etc., que prestaron sus servicios a los colonos españoles establecidos ya en nuestro suelo. Y lo que con ellos no se alcanzó a hacer aquí, se lo importó, pues para eso estaban ya formadas y prósperas las fortunas de los primeros colonos: para satisfacer los gustos y caprichos de sus dueños.

Todos estos factores que dejamos ligeramente enumerados, influyeron de manera decisiva en la formación del arte colonial ecuatoriano, y su fusión y concurso se hallan demostrados claramente en el crucero de la iglesia de San Francisco, en donde los actos torales, que parecen los de una mezquita musulmana, se levantan de unas pilastras decoradas con nichos, típicos del Renacimiento flamenco, y a un lado y a otro muestran los altares laterales sus inmensos retablos de madera tallada y dorada, con el sello indochino en las cornisas de los cimacios, y todo este conjunto se halla cubierto por bóvedas de dibujos, tallados y ensamble mudéjares (figs. 23 y 78 y lám. IX).

El efecto de esta iglesia, dice Sartorio, rica en dorados, tallas, estatuas, baldquinos de plata maciza, sembrados de esmeraldas, recuerda, con las debidas reservas históricas y estéticas, a la Capilla Palatina de Palermo, en donde el arte árabe, con los arcos agudos y sus estalactitas, protege los muros cubiertos de mosaicos bizantinos en fondo de oro y el mobiliario presbiteral latino.

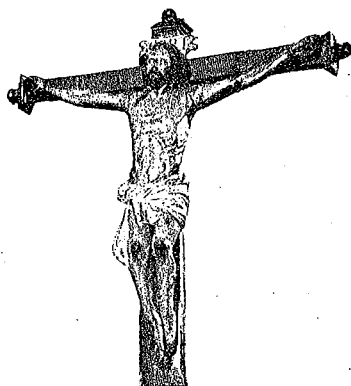
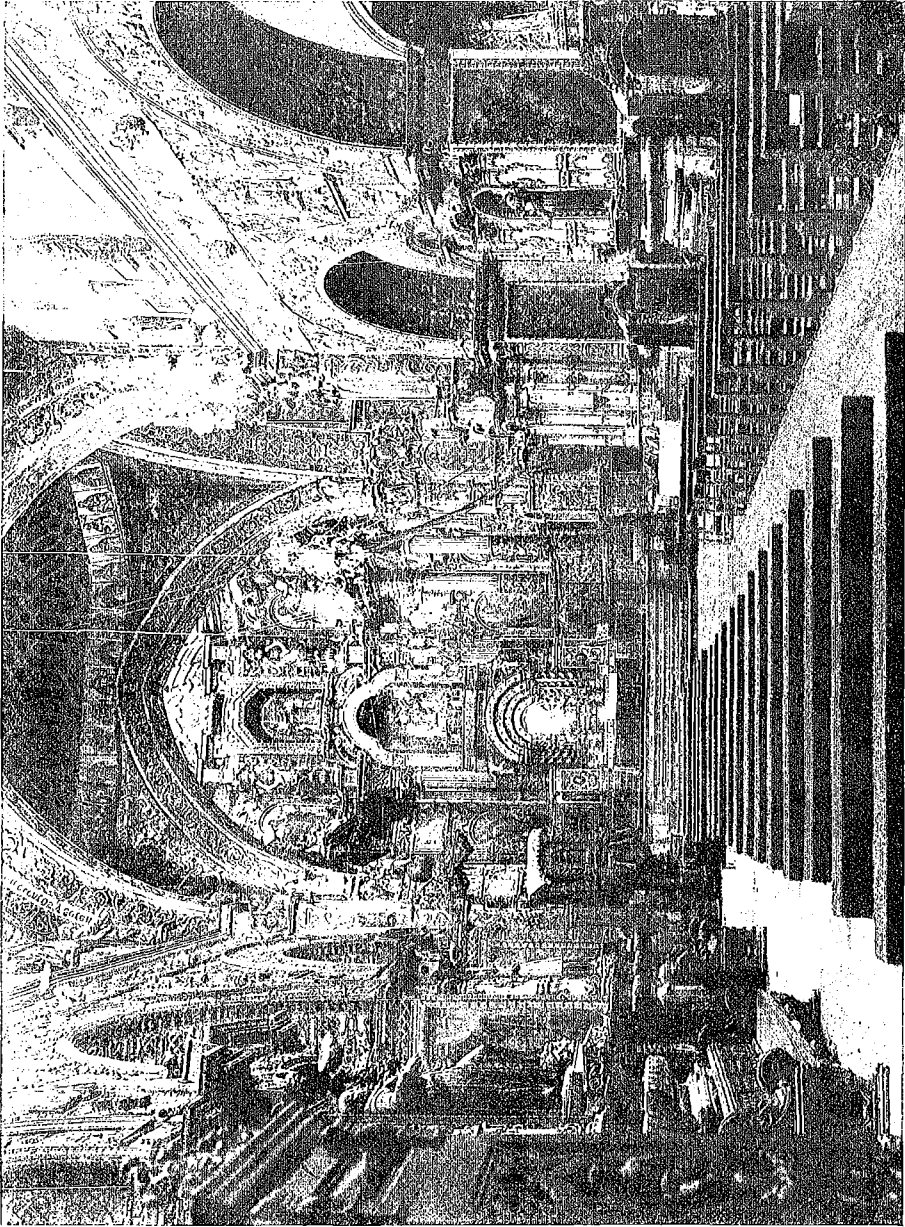


FIG. 28. — *Quito*. El Cristo del coro de San Francisco.

(Foto Noroña.)





LÁM. IX.—*Quito*. Interior del templo de San Francisco.

(Foto Laso.)



## Formación del escultor quiteño: El gremio y el taller.

### Caracteres específicos de la escultura quiteña

COMO en España, en Quito se distinguían los escultores en diversas especies: *escultores* propiamente dichos, *entalladores* e *imaginarios*. Los *escultores* ejecutaban labores ornamentales, pedazos arquitectónicos para retablos, molduras y revestimientos; los *entalladores* labraban bajorrelieves o relieves de media talla, y los *imaginarios* hacían estatuas. Así mismo, entre los que fabricaban los artesonados se distinguían los *carpinteros de lo blanco* de los *laceros* y *geométricos*, según el trabajo a que se dedicaban: ya el simple estudio y aplicación de los motivos ornamentales, ya la complicada armonía de lácerías y flores, separadamente o en combinación.

Sabido es que el Gobierno español, siguiendo una costumbre medioeval, impuso a sus colonos de América la agremiación obligatoria, según el oficio por ellos practicado, a fin de fijar a base segura la producción y los impuestos, de proteger eficazmente a los ciudadanos y atender al adelanto y perfección de los productos. Como un ejemplo, damos la enumeración de los gremios en el siglo XVIII, según consta de los libros del Cabildo de Quito, de donde hemos tomado el dato: Carpinteros, Ensambladores, Laceros, Pintores, Encarnadores, Escultores y Doradores, Entalladores, Plateros, Batiojas, Jeferos, Albañiles, Herreros, Paileros, Alfareros, Cereros, Herradores, Latoneros, Sastres, Botoneros, Coeteros, Canterones, Zapateros, Curtidores, Silleros, Tejeros, Damasqueros, Espaderos, Torneros, Barberos, Caseteros, Lanterneros, Sombrereros, Ebanistas, Tintoreros, Prensadores, Arperos, Serenos, Franjeros, Bordadores, Maestros de Escuela. Para todos los gremios se nombraban Maestros Mayores, llamados también *Veedores*, elegidos directamente por el Cabildo en su segunda sesión de cada año. El papel de los *Veedores* era importantísimo: ellos cuidaban de las buenas relaciones entre los agremiados,

visitaban los obradores periódicamente, examinaban los objetos fabricados y, cuando veían algo reprobable, denunciaban las faltas al Ayuntamiento, que procedía a establecer las sanciones del caso.

La Iglesia, por su parte, siempre atenta a procurar la mayor perfección moral del individuo, aprovechaba de la formación gremial para fundar las cofradías. De esta manera, ayudaban a la vigilancia de los gremios los frailes capellanes de las respectivas cofradías, que actuaban en las iglesias de Quito,

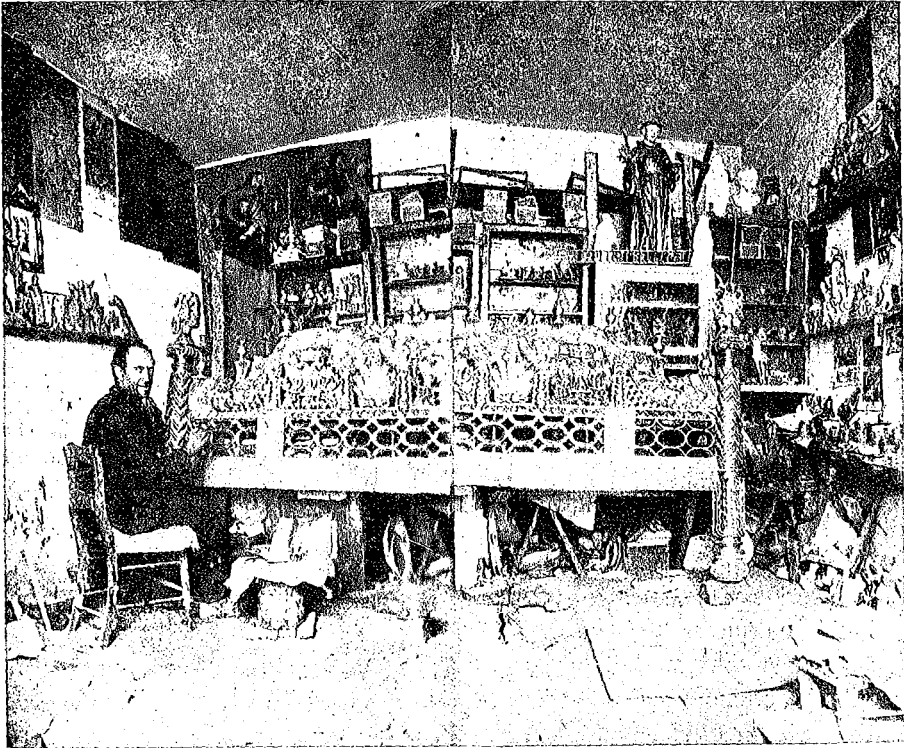


FIG. 29.—Taller de un escultor tradicional ecuatoriano.

(Foto Laso.)

en donde el santo patrono poseía un altar y los cofrades una capilla reservada para sus reuniones, ejercicios piadosos ordinarios y fiestas solemnes.

En el archivo del convento de San Francisco hemos podido ver la manera cómo se formaban aquellas asociaciones. En un libro forrado de cuero o pergamino se registraban los estatutos de la cofradía y los nombres de los asociados, a todo lo cual precedía el acta de fundación y los privilegios concedidos por el Papa y los Obispos a cada cofradía. No faltaba una estampa grabada del santo patrono para la primera página. En los estatutos constaban no sólo las cuotas mensuales con que debían contribuir los cofrades para soco-

rrerse mutuamente en caso de enfermedad y, en caso de muerte, para sepultar a sus cadáveres con las honras fúnebres consiguientes, sino también la clasificación y jerarquía de ellos.

Pero el gremio servía, además, de escuela para quienes deseaban aprender un arte u oficio cualquiera y a ellos se dedicaban. En los estatutos aprobados por el Cabildo, lo mismo que en los de las cofradías, constaban los diversos grados de los agremiados: aprendices, oficiales y maestros, clasificación que ha perdurado hasta ahora; pues, aunque suprimida, o más bien olvidada, la agremiación colonial, nuestros artesanos y artífices siguen observando, tradicionalmente, las leyes y reglamentos que regían su gremio en épocas pasa-



FIG. 30.—El imaginero de hoy en la ciudad de Quito.

(Foto Noroña.)

das. Hoy, como ayer, en un taller de escultura, de carpintería, herrería o zapatería, se distinguen los aprendices de los oficiales y maestros, y, dentro de esa jerarquía, van subiendo de grado según los conocimientos adquiridos en el diario aprendizaje.

Limitándonos a la escultura, si queremos reconstituir la vida de nuestros artistas durante la colonia, nada más fácil que ir a los talleres existentes todavía en Quito, como sucesores legítimos de los antiguos *Obradores* coloniales, y observar lo que allí sucede.

El maestro escultor, para establecer su taller, no solamente debe saber lo suficiente para conservar cierta independencia, sino también le es preciso tener en dinero un capital bastante para montarlo de manera adecuada, dotándolo de muebles, herramientas, madera, yeso, pinturas, mascarillas de plomo,



lelos, etc., y poder pagar a sus aprendices y oficiales por los servicios de los  
neros y la ayuda que le prestan los segundos en la ejecución de las obras.  
El taller lo establece y abre, por lo regular, en una tienda o en una habi-  
ón interior casera; pero a veces, como pasa en Cuenca, por ejemplo, en

donde la escultura en madera se halla en bri-  
llantísimo pie, merced a la buena escuela que  
en el siglo pasado logró formar el gran artista  
Miguel Vélez, siguiendo las huellas del famoso  
Zangurima, tan admirado por Bolívar, los talle-  
res acaparan toda una casa o la mayor parte de  
ella, para dar cabida a buen número de artifi-  
ces, cuyo conjunto aparece ya como el de una  
verdadera e inmensa escuela, ya como el de  
una enorme y dilatada fábrica. Alcanzamos a  
conocer el taller del célebre escultor quiteño  
Benalcázar, que ocupaba todo el patio interior  
derecho del actual Palacio de Justicia, y allí,  
más de una vez, vimos moverse una verdadera  
población de artistas,  
ocupados unos en *des-  
troncar* la madera;  
otros, en labrar inmen-  
sos trozos con el for-  
món y la gubia; aque-  
llos, en estucar enor-  
mes Cristos para pin-  
tarlos luego, enlucir-  
los, lustrarlos y abri-  
llantarlos merced al



FIG. 31.—Escultura de gé-  
nero. Majestad y pobreza.  
(Foto Laso.)

nimiento de la capa de color con una esponja for-  
con la vejiga de carnero; los de más allá, en  
las manos de un ángel consolador para el *paso*  
Oración del Huerto; los de acá, en fundir el  
de una mascarilla de plomo para una Virgen  
Angustias, y otros, finalmente, en emparcar  
ras para enviarlas al lugar de su destino.

on la muerte de aquel artista sólo han quedado,  
inados en Quito, no más de una docena de ta-  
más modestos, unos pocos en tiendas y otros  
de las casas (figs. 29 y 30), pero en todos los cuales se conservan to-  
las tradiciones coloniales. Aún más: la misma división de trabajo obser-  
en los antiguos tiempos en el gremio de escultores existe ahora, distin-



FIG. 32.—Una estatuilla  
de Belón.  
(Foto Laso.)

guiéndose todavía, con una línea muy marcada e infranqueable, los que se dedican únicamente a la escultura ornamental, de los imagineros. Sólo los nombres han variado un poco: al imaginario de antaño se le llama escultor y al escultor antiguo, entallador. En lo que sí se diferencian notablemente los modernos escultores de los antiguos es en que los primeros consagran por su cuenta en los talleres a sus discípulos con el título de oficial o maestro, mientras los segundos no adquieren estos títulos sin previo examen y favor del Cabildo. En la época colonial era éste quien nombraba los examinadores del candidato y le expedía, después de la prueba, el respectivo título de maestro, con la autorización de abrir su taller y recibir—a su vez—a otras personas, como aprendices y oficiales. La prueba era doble: teórica y práctica. En la teórica estaba comprendido el estudio de la geometría, el conocimiento de las proporciones del cuerpo humano y las reglas y enseñanzas encerradas en varios libros muy en uso en aquella edad, como el de *Carpintería de lo Blanco*, de Diego López de Arenas; *Varia Conmensuración para la Escultura y Arquitectura*, de Juan de Arfe y Villafañe; *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco, y un *Arte de hacer el Estuco*, de Ramón Pascual Díez, racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo, que lo sabían copiar a la mano. Que estas obras eran de consulta diaria lo demuestra la relativa facilidad con que hasta hace poco se los hallaba en Quito. Nosotros mismos poseemos dos ediciones de la obra de Arfe, un ejemplar de la obra de Palomino y un manuscrito de la de Díez.

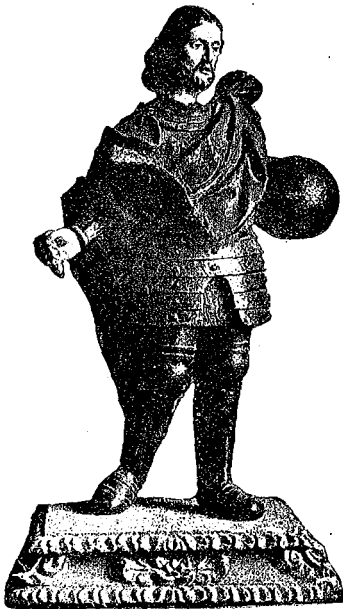


FIG. 33.—Constantino el Grande.  
(Foto Laso.)

No hay duda que el sistema gremial, con sus cofradías y sus estatutos y las ordenanzas expedidas por los Cabildos para su mejor regulación, produjeron en las artes un saludable efecto, pudiendo afirmarse, sin temor de equivocación, que a los gremios se debió en buena parte el progreso de ellas en Quito.

Y ahora, después de habernos dado cuenta de la formación y situación so-

modernos escultores de los antiguos es en que los primeros consagran por su cuenta en los talleres a sus discípulos con el título de oficial o maestro, mientras los segundos no adquieren estos títulos sin previo examen y favor del Cabildo. En la época colonial era éste quien nombraba los examinadores del candidato y le expedía, después de la prueba, el respectivo título de maestro, con la autorización de abrir su taller y recibir—a su vez—a otras personas, como aprendices y oficiales. La prueba era doble: teórica y práctica. En la teórica estaba comprendido el estudio de la geometría, el conocimiento de las proporciones del cuerpo humano y las reglas y enseñanzas encerradas en varios libros muy en uso en aquella edad, como el de *Carpintería de lo Blanco*, de Diego López de Arenas; *Varia Conmensuración para la Escultura y Arquitectura*, de Juan de Arfe y Villafañe; *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco, y un *Arte de hacer el Estuco*, de Ramón Pascual Díez, racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo, que lo sabían copiar a la mano. Que estas obras eran de consulta diaria lo demuestra la relativa facilidad con que hasta hace poco se los hallaba en Quito. Nosotros mismos poseemos dos ediciones de la obra de Arfe, un ejemplar de la obra de Palomino y un manuscrito de la de Díez.



FIG. 34.—Maternidad.  
(Foto Laso.)

cial del escultor quiteño durante la época de la dominación española, tratemos de conocer su manera de procedimiento en las actividades artísticas.

Consagrada la madera como el material propio de la plástica española desde fines del siglo xvi y con un carácter exclusivista desde el siglo xvii, era natural que pasase como herencia a los escultores quiteños, con tanta mayor

razón cuanto éstos no podían disponer del mármol por carecer absolutamente de él y no ser la tosca andesita un material adecuado para popularizar y vulgarizar las imágenes religiosas.

Heredaron también nuestros escultores de sus maestros españoles la policromía realista, pero la usaron siempre brillante, como la empleó Berruguete (siglo xvi), y nunca mate, como acostumbraron emplearla los demás artistas de esa misma época y la proclamaron y defendieron después Gregorio Hernández, Pedro de Mena, y Martínez Montañés. Aún hoy usan nuestros artistas la policromía brillante cuando desean concluir su obra *a la manera antigua*, lo que sucede, desgraciadamente, pocas veces. Se contentan más bien, en gracia de la brevedad, con barnizar el color cuando quieren abrillantarlo, o dejarlo mate



FIG. 35.—Quito. Convento de San Francisco.  
Santa Lucía.

(Foto Laso.)

cuando tratan de imitar la estatuaria moderna española, en especial la barcelonesa comercial, que ha logrado introducirse en el país.

La manera como conseguían el brillo de su policromía los imagineros quiteños era sumamente laboriosa, por lo cual rara vez la hacían ellos mismos. Solían más bien abandonar la tarea a los *encarnadores*, grupo tan respetable de obreros que también formaba gremio, como consta de la lista que transcri-

bimos antes, tomándola de los libros del Cabildo quiteño. De paso anotemos cuán extendida debía estar en Quito la escultura policromada en los siglos xvii y xviii, cuando para su servicio se formó nada menos que un gremio: el de encarnadores, encargados de estofar y pintar las imágenes ejecutadas por los escultores. Vamos a ver cómo procedían los encarnadores en su tarea.

Una vez que el escultor, después de haber tallado su estatua con gubias pequeñas y el clásico mazo de madera, la escofinaba a fin de pulirla de las asperezas y matizar sus superficies con blanduras y suavidad de ondulaciones donde le conviniere, la entregaba al encarnador, quien, a su vez, lijándola previamente, procedía a estucarla con yeso encolado, sobre el cual aplicaba la pintura y la dejaba secar. En seguida venía la operación de abrillantar el color, lo que conseguía por el frotamiento continuo de la pintura con la vejiga de carnero. Pero para conseguir el mejor resultado en la policromía, la preparación del material era sumamente delicada. Los encarnadores fabricaban sus colores con esmero y cuidado, muy especialmente el blanco de cinc o albayalde, y purificaban el aceite exponiéndole al sol y al sereno durante muchos días, sumergido en agua de nieve, que la rele-

vaban constantemente. De esta manera conseguían un aceite incoloro como el agua. Hoy los viejos escultores quiteños ya no ejecutan exactamente, para encarnar sus imágenes, las mismas operaciones que dejamos descritas. El tiempo vuela y es preciso andar ligero también en el camino del arte. Sólo recuerdan el proceder lento de sus maestros y admiran su paciencia, encomiando su saber.



FIG. 36.—Convento franciscano de Quito.  
Santa Lucía.

(Foto Laso.)

Los escultores quiteños acostumbraron también dorar sus estatuas y, muchísimas veces, platearlas. El dorado lo aplicaron de la misma manera y en la misma forma con que solían aplicarlo los escultores españoles. Como éstos, adornaron las telas de sus imágenes con dibujos en oro, que, aunque a veces se hallan recargados, encantan por su composición y delicadeza: ya son estrellitas o puntos graciosamente distribuidos, ya flores o combinaciones de flores



FIG. 37.—Iglesia de San Francisco, de Quito. Un santo.  
(Foto Laso.)

que serpentean o se cruzan por entre los pliegues del vestido, algunas veces, de un barroquismo exagerado. Los colores que usaron en tales casos para los drapeados fueron siempre oscuros, a fin de contrastar el oro (figuras 35, 36, 48 y 146).

Usaron también el estofado, y en el siglo xvii abusaron de él, sin duda por la facilidad de conseguirlo; pero siempre lo hicieron con delicadeza artística admirable. Conocido es el procedimiento, pero quienes lo ignoren pueden fácilmente examinarlo en las estatuas que lo tienen. Concluido el trabajo de talla y una vez estucada la estatua, procedía el encarnador a dorarla mediante la aplicación del oro laminado. En seguida la bru-

ñaía para abrillantar el oro, y la cubría luego con una capa de color, sobre la cual iba rayando con un punzón metálico un dibujo cualquiera. Los efectos de este esgrafiado son maravillosos, como pueden verse en muchas de las estatuas de la iglesia de San Francisco, y, sobre todo, en el San Juan Capistrano del retablo primero de la nave central, cuyo vestido simula un tejido finísimo de rocado de oro, de veras admirable (figs. 35 y 36).

Estos efectos del estofado son aún más maravillosos cuando aparecen combinados con los colores aplicados *a la chinesca*, como solían llamar a los

barnizados y brillantes a la manera de los ebanistas orientales, y esto marca una diferencia entre la escultura policromada quiteña y la española.

Es indudable (ya lo hicimos notar en el capítulo precedente) que entre los artifices traídos por los franciscanos en el siglo xvi a Quito se hallaban algunos venidos de México con los misioneros del Extremo Oriente. Si no tuviéramos otras pruebas de ello bastarían la escultura policromada quiteña y la tradición conservada en los inventarios acerca de la *manera chinesca* con que se distinguían ciertas tallas pintadas, para no dudar de la presencia en Quito de artistas asiáticos. Esa *manera chinesca* en la policromía no pudieron recibirla nuestros escultores de los españoles, sino aprenderla de los orientales. ¿En qué consistía esa manera? Sencillamente en abrillantar los colores mediante el empleo de los barnices orientales, que les comunican un pulimento metálico. Para ayudar mejor a este resultado cubrían el estuco de una talla con plata laminada, y, después de bruñirla, extendían sobre ella una capa ligera de pintura, que inmediatamente cobraba el reflejo metálico y no lo perdía jamás. Pero en este caso los únicos colores que usaban eran el rojo, el azul y el verde. Este procedimiento era muy común para las molduras, atriles, relicarios, candeleros, coronas, cornucopias, floreros y rejillas. En la estatuaria era más raro. Hasta ahora sólo lo hemos encontrado en los petos de los ángeles, algunas veces esgrafiados con verdadero primor. Cuando se ve por primera vez esa clase de trabajo, se queda aturrido, sin atinar a comprender de dónde viene ese resultado ni cómo se lo ha obtenido. En el museo del Sr. D. Pacífico Chiriboga hemos encontrado el modelo más acabado de esta *manera chinesca* en un precioso arcángel, obra perfecta de arte, de cualquier lado que se le considere (fig. 38).

Para comprender mejor este influjo asiático en nuestra escultura, y que veremos luego más acentuado en ciertas formas de los retablos de la iglesia de San Francisco, conviene recordar cómo precisamente en la segunda mitad del siglo xvi la estatuaria oriental búdica se desarrolló casi exclusivamente en la madera y su decoración fué magnífica, llena de mosaicos de oro o recargada de adornos pintados o de laca. Cuando en el siglo xvi comienzan las rela-



FIG. 38.—Estatuilla cuya policromía demuestra un influjo indio-oriental (Col. Chiriboga).

(Foto Laso.)

ciones del Japón con Europa y los misioneros franciscanos y jesuitas inician en el Asia la predicación del cristianismo, la escultura en madera estaba en el Japón en su edad de oro. Hideyoshi, príncipe verdaderamente magnífico, había edificado palacios maravillosos y castillos espléndidos, en los cuales dió margen al desarrollo de la decoración esculpida en la madera. La escultura religiosa había entrado en la arquitectura gracias a Hidari Jingoro, que favoreció la decoración arquitectural



FIG. 39.—Quito. Cristo atormentado, en la iglesia del Carmen Moderno.

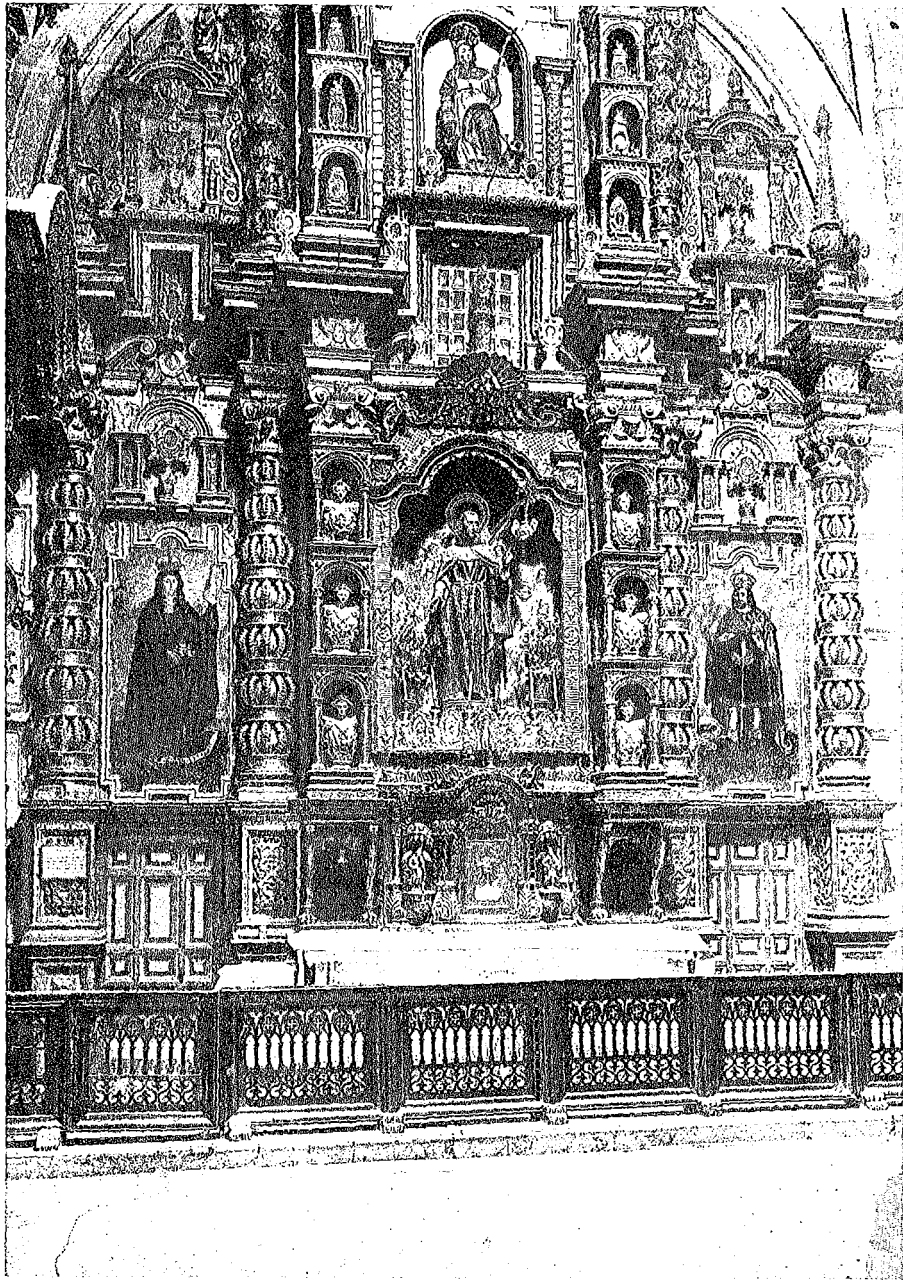
(Foto Laso.)

es, dispuestos sobre un caballete oculto bajo las vestiduras, de quita y pon, imágenes que trajeron consigo, como resultado consiguiente, el realismo de los cabellos naturales, de las cejas y pestañas postizas, de las uñas verdaderas, y también el desarrollo del bordado, del brocado y de la orfebrería, que bajaba para ellas coronas y rosarios de oro y piedras preciosas, cetos y de las insignias de la iconología y simbología cristianas (fig. 42).

Pero la escuela quiteña de escultura creó un tipo de imágenes sagradas

En tiempo de los Tokugawa se proclamó la orden de edificar una capilla búdica en cada casa del Imperio, lo que dió lugar a la multiplicación de estatuillas búdicas, con detrimento de la gran estatuaria religiosa. Las estatuillas de madera laqueadas progresan de manera sorprendente, hasta llegar a su apogeo en el siglo xvii. No hay, pues, por qué admirarse del influjo que en nuestra estatuaria y escultura ornamental en madera tuvieron los artistas orientales traídos por los franciscanos en el siglo xvii, cuando, por lo que dejamos dicho, eran entonces los japoneses maestros en la escultura en madera.

Otra herencia del escultor castellano que recibió el quiteño fué la de las imágenes llamadas *de candelero*, que son sólo cabeza, manos y, a veces,



LÁM. X.—Retablo principal de la capilla de Santa Marta en el templo de San Francisco.

(Foto Laso.)





que no se encuentra en la original española, amalgamando y confundiendo los elementos castellanos heredados de sus maestros con los indígenas del país, acentuados con exageraciones orientales de reconocido carácter. El notable artista Julio Aristides Sartorio, que estudió de cerca nuestra escultura, en su Informe a Mussolini, dice lo siguiente:

He indicado cómo una infinidad de altares, en sus coronamientos, acusan influencias indochinas y coreanas.

La escultura de las imágenes siente igual influencia. No sólo en los suntuosos nichos de muchos altares de La Paz, Lima y Quito, si las figuras de San Antonio, San Francisco, Santo Domingo, Santa Rosa, San Francisco Solano fuesen sustituidas por las de Brahma, Siva, Amithaba, Bhuda, éstas se encontrarían en un ambiente familiar, sino las imágenes mismas católicas se han transformado. Tres, cuatro veces he visto a San Francisco como un querubín, con las alas de plata en los pies y en la espalda, y la túnica constelada de rosas de oro; Cristo, con la cara bañada en sangre, coronado de espinas, allagado y dolorido, pero revestido de un manto real de púrpura y oro, sentado sobre un trono de plata y sosteniendo un cetro del mismo metal. Las caras, las manos y los pies de las estatuas, esculpidas y pintadas con un sentido artístico ex-



FIG. 40.—El profundo realismo de la escultura quiteña.  
(Foto Laso.)

quisito, son brillantes como las estatuas dadas de laca de Birmania. Me han dicho que aquel brillo se obtiene fregando los colores secos con las vísceras de carnero. Ciertamente que todo este arte es para nosotros, los latinos de Europa, un misterio lleno de atractivos, por un marcado acento budista.

En efecto, notable es la originalidad de la estatuaria quiteña. Hay algo en sus tipos que apenas se parece al de las imágenes creadas por Berruguete,

Montañés, Cano, Mora y Mena. De ellas tienen la policromía realista, pero en la caracterización difieren a veces totalmente. Tienen el hieratismo convencional y hasta los gestos del arte hindú. Un detalle apoyará mejor nuestra afirmación.

Sabido es que en la estatuaria búdica los gestos de la mano no son puestos al acaso, ya que la iconografía hindú les da una significación importante. Pues

esos mismos gestos de las estatuas búdicas se encuentran transportados a la estatuaria quiteña. La mano en supinación, la palma abierta hacia adelante y los dedos extendidos e inclinados, que usan los hindúes para representar el sello de la caridad (varada mudra), han usado también nuestros imaginarios con el mismo objeto. Los gestos llamados *kataka hasta* y *suci hasta*, manifestados por la mano semicerrada, el índice y el medio tocando al pulgar, en el primero, y el índice levantado, como para indicar amenaza, en el segundo, son tal vez los más usados en la estatuaria quiteña; aquél, especialmente, en los ángeles que no sostienen atributos o símbolos.

Hasta las mismas posiciones del cuerpo en la estatuaria religiosa parecen derivación de la búdica. Como en ésta, también en la quiteña se encuentran las tres características actitudes hindúes de reposo: *samabhanga*, *abhanga* o *tribangha*. Ni olvidemos tampoco que la estatua hindú, sea sentada o sea de pies, lleva siempre una aureola circular detrás de la cabeza (*ciraccakra*) o un nimbo circular redondo u oval que encuadra el cuerpo entero (*prabhavali*) y que bordean lenguas de llamas: atributos usados con exageración por los escultores quiteños.

Hasta en la manera de organización, educación y trabajo se parecen los escultores quiteños a los hindúes.

Los Kammalarrs poseían la agremiación obligatoria que organizaba el aprendizaje y la protección económica, transmitiendo la tradición de maestro a alumno; ni más ni menos que nuestros escultores. Y así como la forma y proporciones de las imágenes están determinadas por los preceptos hieráticos recogidos en los *çilpaçâstras*, sí también las estatuas de los escultores quiteños eran ejecutadas, de todo modo, de acuerdo con los cánones de proporción recogidos por los maestros en el taller, que enseñaban el detalle numérico de las medidas que se debe dar a las partes del cuerpo humano. Las formas prescritas en este caso están des-



FIG. 41. — *Latacunga*. Iglesia de San Agustín. Imagen de San José, por Caspicara.

(Foto Laso.)

tinadas a recibir una primera realización en el espíritu del artesano; es esta visión neta que le servirá siempre de modelo. Tal vez en ello estriba la impersonalidad dominante en la escultura quiteña, ya que ninguna de sus creaciones puede ser atribuída a la invención de un individuo: detrás de ese artista hay toda una generación representativa de la raza. El imaginero quiteño lo es por vocación hereditaria, y por esta vocación no se fija en hacer obras de plasmante individualidad, como se preocupan de hacerla los artistas modernos. Buen burgués, padre piadoso de familia, artista de conducta irreprochable, no se cuida de la personalidad en su arte, sino de hacerlo como sus antepasados le enseñaron.

Como prueba de la solitud con que guardaban la tradición nuestros imagineros, está la multiplicación de de los mismos tipos de imágenes sagradas, hechas y reproducidas como en un molde, pintados y estofados siempre de la misma manera: la Inmaculada Concepción, con sus vestidos azul y blanco; la Dolorosa, de color morado; San José, verde y ocre; San Juan, verde y rojo; San Antonio, azul y oro, etc.; es decir, toda una iconografía convencional guardada con escrupulosa fidelidad. Y no se diga que aquello era obra de negligencia o pereza intelectual, porque no la conocían nuestros devotos imagineros en tratándose de honrar a Dios y a sus santos y divulgar su devoción en los cristianos por medio de la popularización de las imágenes que los representaban, y tan cierto es eso, que las imágenes mismas, si bien obedecían a un tipo característico



FIG. 42.—*Quito*. Iglesia de Cantuña. Virgen Dolorosa, por Cazpicara.

(Foto Laso.)

ningún modelo. Se diría que para ellos la estatuaria se reduce a una cuestión mecánica, dentro, naturalmente, de un innato y tradicional sentimentalismo religioso.

De estos tipos de imágenes algunos recuerdan a los creados por los más célebres imagineros españoles de los siglos xvi, xvii y xviii. No es, pues, difícil distinguir Cristos inspirados en el tipo de los de Montañés, de la Catedral de Sevilla, o de Gixon, en la Capilla de Triana; descendimientos de la

Cruz, hijos del de Juan de Juni, de la Catedral de Segovia; Vírgenes que son el trasunto de las de Torriano; Dolorosas a la manera de las de Juan de Juni o Gregorio Hernández; Cristos Todopoderosos o de La Pasión, vivo trasunto de los de Montañés o de Salzillo, amén de todas las de los tipos de santos creados por el célebre Pedro de Mena, contemporáneo de nuestro P. Carlos.

Pero, como ya dijimos, fuera de estas imágenes hay muchas otras, creaciones y composiciones exclusivas de los artistas quiteños, nacidas al calor de su propio misticismo e interpretadas con un sentimiento oriental y casi budístico. Las hay también algunas variantes, primorosas y felices, de las imágenes castellanas, como las Inmaculadas y los Angeles, cuyo tipo no conocemos en la escultura ibérica (figs. 38, 49 y 50).

Casi todas estas estatuas religiosas, principalmente las de los siglos xvii y xviii, tienen los ojos de vidrio



FIG. 45.—Estatuaria policroma con vestidos de tela endurecida. (Foto Noroña.)

como lo enseñaron a poner los artistas españoles; muchas otras tienen también la cara íntegra de plomo o de plata, cosa que debieron aprenderla de los artistas musulmanes o levantinos. Sin duda alguna, para conservar un tipo en los Angeles y en las Vírgenes muy especialmente, recurrieron (y hasta hoy lo hacen) al fácil expediente de fundir en plata o plomo unos mascarones que, a su tiempo, eran clavados en la cabeza de la imagen y estucados después con toda ella para ser policromados (fig. 141). A veces también las manos son hechas de esta misma manera.

Pero de todos estos expedientes a que supieron recurrir los escultores qui-

teños en sus imágenes, nada hay más curioso como el de los vestidos ejecutados con tela endurecida. Principalmente en la época en que el barroquismo invadió el sentimiento del escultor quiteño, éste, que quiso dar a sus imágenes

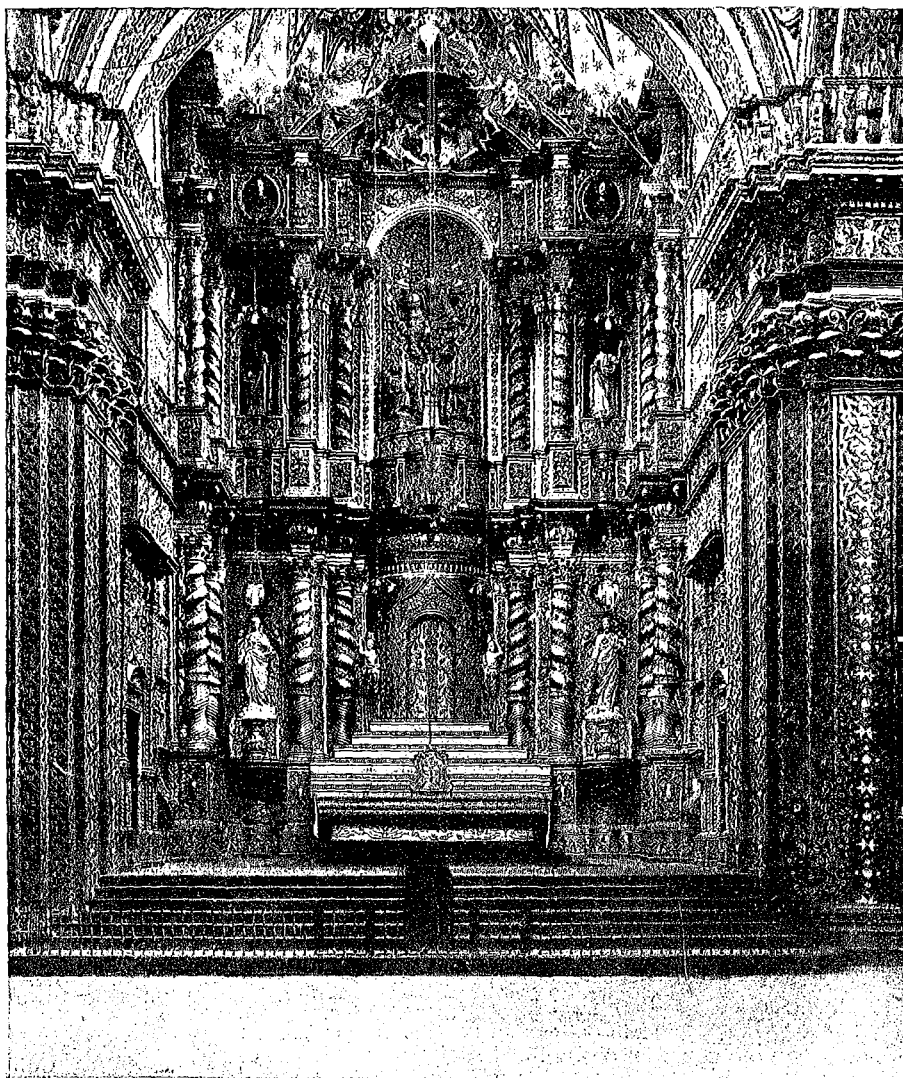


FIG. 46.—El suntuoso presbiterio de la iglesia de los Jesuitas en Quito.

(Foto Laso.)

no sólo la mímica peculiar del estilo y el realismo del colorido, que ya lo tenía, sino el aspecto pintoresco y el efecto decorativo, principalmente en los paños, llenos de ampulosidad, de arrugas y movimientos caprichosos, recurrió al expediente de cubrir la estatua de tela gruesa engomada o encolada,

con la cual conseguía mediante poco trabajo efectos maravillosamente pintorescos en los mantos y vestidos. Luego que la tela se endurecía completamente, con la sequedad de la cola, iba el artista cubriéndola de yeso y de pintura en cantidad suficiente para darla apariencia de madera (figs. 45, 148 y 157).

Los sobrepuestos de pelo natural en las cabezas, y hasta de verdaderas

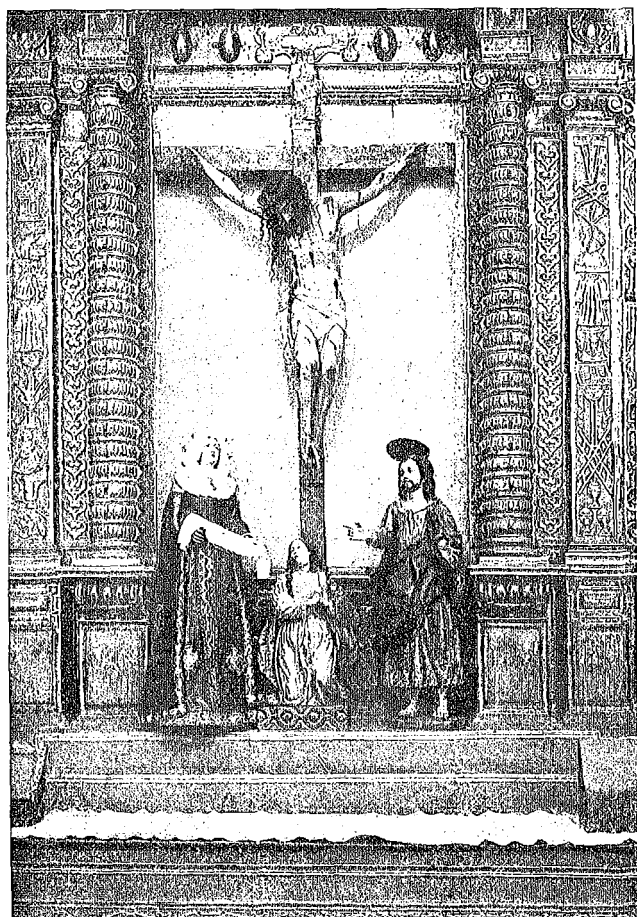


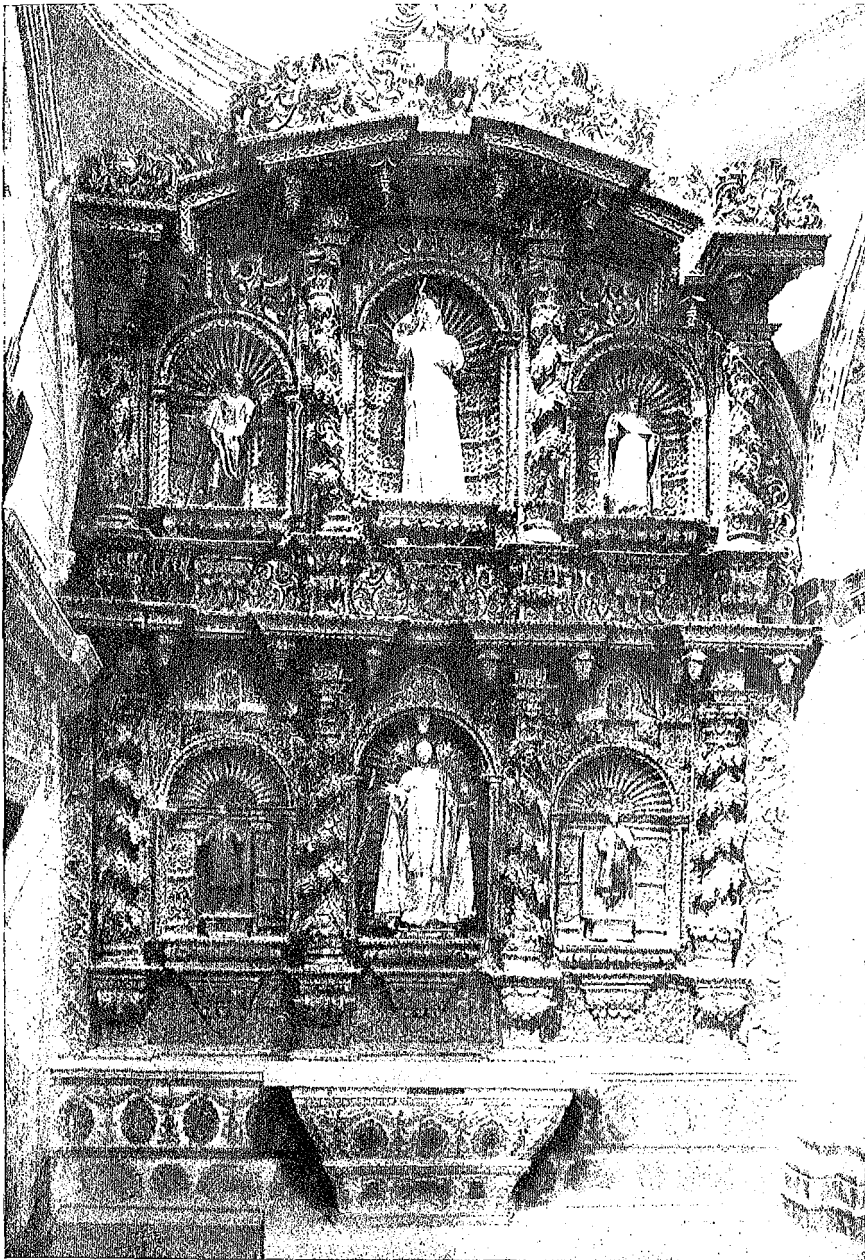
FIG. 47.—Un hermoso Calvario quiteño en la iglesia de la Concepción de Quito.

(Foto Lasc.)

uñas en las manos y en los pies de los Cristos crucificados, fueron herencia legítima española, que nuestros imagineros practicaron excepcionalmente y rara vez, como los escultores castellanos; pero debemos subrayar el hecho de que las cabelle- ras de pelo natural se usaron casi siempre en las estatuas religiosas cuando las destinaban los escultores o los fieles a ser cubiertas con telas y vestidos característicos, por lo regular de brocado, brocatel, tisú, espolín, o, cuando menos, de terciopelo o tela de seda bordada (figs. 11, 45, 47, 143 y 153).

Pero advertimos que no toda la escultura española de los siglos xvi, xvii y xviii influyó en la quiteña de las dos últimas centurias, no la de Berruete y Becerra, demasiado personal para ser

imitada por nuestros colonos; tampoco la castellana de Gregorio Hernández, que aunque hija de la resistencia contra el influjo extranjero se halla algo impresa del Renacimiento italiano, ya en su ideal, ya en su estilo; sino la andaluza, la que floreció en Sevilla, en Granada y en Málaga con Montañés, Alonso Cano y Pedro de Mena. Sólo que mientras Pacheco (1571-1654), el célebre suegro de Velázquez y no menos célebre policromista de estatuas, des-



Lám. XI.—*Quito*. Uno de los ocho retablos de la iglesia parroquial del Sagrario.

(Foto Laso.)





pués de larga campaña, obtenía que los encarnadores españoles diesen a sus estatuas el verdadero color de carne en su tinte justo y, abandonando la imitación del brillo marfilino, fijaran el color mate como el de la verdadera policromía, en Quito se sostuvo la antigua teoría del encarnado brillante por el influjo profundo de los policromistas orientales. Esta manera no abandonó jamás el escultor quiteño de los siglos xvii y xviii; sólo en el xix nos encontramos con escultores ecuatorianos, como Carrillo, en Quito, y Vélez, en Cuenca, que alguna vez se separan de la policromía hispano-oriental de la antigua escuela para usar de la pintura mate, que, aproximándose más a la naturaleza, se presta, como decía Pacheco, a retoques numerosos y permite hacer fácilmente las delicadezas que admiramos hoy día en las estatuas españolas, desde fines del siglo xvii. Con todo, debemos anotar que la manera mate de la policromía escultórica no se ha establecido definitivamente en el Ecuador sino desde hace unos diez años. Ya lo dijimos: hoy es raro encontrar entre nosotros escultor que profese las doctrinas características de la antigua y clásica escuela quiteña.



FIG. 48.—*Quito*. San Juan de Dios. Capilla parroquial del Sagrario.

(Foto Laso.)

De los escultores españoles ya nombrados, Montañés, Cano y Mena, fueron el primero y el último los que mayor influjo han tenido en nuestra estatuaría policromada. Los tipos de sus estatuas sagradas son los originarios de la nuestra. Así vemos el Santo Domingo de Guzmán, de Montañés, repetirse en el San Francisco penitente de la sacristía de San Francisco, de Quito, y en el

San Pedro Nolasco del retablo del claustro bajo del convento de la Merced (figs. 12 y 167); y las Vírgenes y Santos de Pedro de Mena aparecer en la innumerable cantidad de estatuas que pueblan las iglesias y oratorios de todo el país, o que, exportados, adornan las de otros países de la América. Las estatuas de Mena, principalmente, han sido las que han conmovido más el espíritu religioso de nuestros escultores. Ni podía ser de otra manera, si se tiene presente que Mena, aunque influenciado por Cano, produjo las obras de mayor piedad ferviente con que cuenta la escultura española, ya que aquel es-



FIG. 49.—*Legarda. La Inmaculada Concepción.*

(Foto Laso.)

cultor fué un verdadero místico andaluz de su tiempo, sentimental, piadoso y exaltado hasta la superstición. En efecto, las estatuas quiteñas derivadas de las de Mena se reconocen en la quietud y unción de la pasión mística que revelan sus semblantes. Pues nuestros escultores de los siglos xvii y xviii prefieren casi siempre la sencillez de actitudes y de técnica a la exageración de movimiento, y la factura fogosa y el desnudo seco y descarnado, al gordo dúctil y flexible, sin embargo de notarse en ellos, muchas veces, actitudes atormentadas o declama-

torias envueltas en draperías desplegadas de múltiples y abigarrados pliegues que se frotan y se quiebran a los golpes repetidos e incesantes de una gubia nerviosa.

No hay duda que el arte profundamente cristiano de Pedro de Mena tenía que informar más que otro alguno el de los escultores de la devota y religiosa colonia quiteña. Nuestros imagineros, lo mismo que nuestros abuelos, debían sentirse conmovidos ante el concurso de colores mundanos de las Dolorosas de cabeza levantada al cielo, de manos suplicantes y de gesticulaciones faciales nobles y hermosas, e inclinados a la piedad mística con los movimientos graciosos de expresión tierna y amorosa, de matices sentimentales y de idealismo postizo de los San José y San Antonio con el Niño en los brazos.

Pero fuera de seguir los tipos de la escultura tradicional española, el escultor quiteño inventó nuevos modelos, borrando así en parte esa impersonalidad en el arte, bastante característica en las escuelas. Dentro de la misma escuela materna el escultor quiteño creó un tipo de Inmaculada Concepción que no la hemos visto inscrita en el inmenso catálogo de la escultura hispánica.

Una de las más hermosas creaciones del arte español es, indudablemente, la Purísima Concepción. La devoción fervorosa del pueblo hizo nacer esta figura, allá por el siglo xv; pero por la misma delicadeza del asunto y por su idealidad compleja, los escultores de aquel siglo y del siguiente pugnaron en vano por plasmar el tipo, sin encontrarlo; hasta que en el siglo xvii, Montañés, en Andalucía, y Gregorio Hernández, en Castilla, produjeron el modelo que luego había de ser catalogado en la iconografía cristiana, para ser después, en el transcurso del tiempo, copiado, imitado y difundido por toda la tierra.

El tipo creado por Montañés no fué mejorado por ninguno de los escultores españoles de aquel tiempo; ni Cano, ni Mora, ni Mena, ni Alonso Martínez pudieron superarlo; fueron más bien sus pintores, Palomino, Ribera, Murillo y el mismo Cano, en sus telas los que, tomando la creación de Montañés, la enriquecieron y estilizaron, la hicieron evolucionar y desarrollaron hasta obtener figuraciones de veras maravillosas. En España, el tipo de Montañés tuvo mejor aceptación que el de Hernández; como que el primero es magnífico y verdaderamente bello dentro de su frialdad majestuosa e imponente; mientras que el segundo, si bien es el brote muy sentido de ternura, de devoción y de amor hacia la inocencia y la frescura virginal de la Madre de Dios en su purísima concepción, es feo como tipo, vulgar como línea, y hasta defectuoso como forma; y si en Castilla el mismo Hernández y sus discípulos multiplicaron el tipo, apenas se extendió por la costa cantábrica.



FIG. 50. — Inmaculada Concepción.  
(Propiedad del autor.)

(Foto Laso.)

A Quito llegaron ambos modelos; no hay duda alguna en ello. Así lo demuestran imágenes similares inspiradas en aquéllos; pero los escultores prefirieron seguir el tipo de las estilizadas por los pintores españoles, y muy especialmente de las de Murillo, Ribera y Palomino. La que en el Museo del Prado existe de este último artista, fué, sin duda, la que más agradó al misticismo quiteño, para satisfacer el cual los escultores de la colonia labraron estatuillas primorosas, en las cuales el porte de beatitud con que la Virgen lleva la cabeza levantada al cielo y la expresión devota de sus manos juntas, se completan

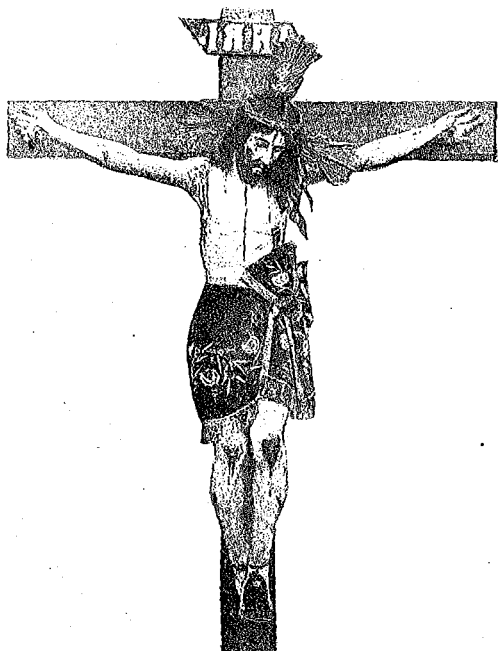


FIG. 51. — Un Cristo de iglesia pueblerina.  
(Foto Laso.)

con el grupo de ángeles, que ya no se le ponen a los pies de la Madre de Dios como escabel de ellos, sino voltejando a su alrededor, hundiéndose en los pliegues de su manto azul, que flota al viento, como sus cabellos esparcidos por su cabellera deshecha. Este paganismo cierto con que se habría podido representar a Venus con los Amorcillos, agradó mucho más a los escultores quiteños que el frío hieratismo de las Purísimas de Montañés, de Gregorio Hernández o de Alonso Cano. Nuestros escultores hicieron lo que no logró hacer el mismo Pedro de Mena, que aunque en sus Inmaculadas usó de grupos de ángeles, los usó con resultado deplorable, como puede verse en la de Alhendín, la del convento del Angel Custodio y la de Marchena, en las cuales los ángeles intervie-

nen sin nexo alguno con la Virgen, formando peana pobre y rebuscada, o bien danzando en el aire, como en la última de las nombradas, impropia de tan gran artista. Es claro que, estéticamente consideradas, las imágenes de los artistas españoles ya nombrados son más esculturas que las de los quiteños; pero aun cuando las de éstos sean muy pictóricas, el resultado obtenido es mucho más agradable, propio de las creaciones bien sentidas con vista intencionada a un resultado (fig. 50).

Pero la escuela quiteña creó, además, un tipo de Concepción hasta hoy inédito en la Historia del Arte y desconocido en la iconografía mariana y religiosa, según ya lo dijimos. En él se representa a la Virgen joven y bella, sin que su rostro denote el más leve dolor. Con un pie sobre la luna, pisa con el

otro el cuerpo de la infernal serpiente, a la cual—por otra parte—la tiene sujeta con una cadena que la lleva en la mano, ocasionando todos estos movimientos una hermosa línea, llena de nobleza y elegancia, que contornea a la figura. La Virgen no mira al público: se entretiene más bien con la serpiente, cuya preocupación manifiesta con la vista y con todos sus ademanes. No se ve en su actitud ningún transporte místico en el detalle más pequeño de grave dignidad, ni otro alguno declamatorio ni arranque varonil de fortaleza. Al contrario: hay en su línea un refinamiento de noble delicadeza femenina y una confianza humilde en la alta y privilegiada condición en que se encuentra esa mujer: Madre de Dios y concebida sin mancha, cualidades que manifiestan la fuerza y el vigor del misterio y dejan adivinar la sublimidad que encierra. El conjunto de la figura es armónico, y la línea ondulante que marca con la inclinación del cuerpo es, sin disputa, más hermosa, o, al menos, más agradable y atractiva que la rígida de la Concepción de Montañés. No es la Virgen llena de majestad por el misterio que en ella se ha cumplido, sino la mujer humilde sublimada por el favor del Altísimo; la misma que cuando el ángel le anunció el misterio de la encarnación del Hijo divino, contestó, cabizbaja: «Hágase en mí según tu palabra». Creemos que de las diversas maneras de representar el misterio de la concepción de María, la más conforme con el realismo español es la quiteña (fig. 49).

El grupo escultórico es escaso en la estatuaría quiteña, a menos de considerarlos tales las agrupaciones de los Belenes y Calvarios, y las que representaban la Sagrada Familia, los Misterios de la Asunción, la Venida del Espíritu Santo y la Ascensión. Grupos escultóricos conocemos muy pocos en nuestra estatuaría; pero sí muchos en el bajorrelieve. El del entierro de Cristo fué el preferido de los imagineros quiteños, llamado por estos «Sábana Santa». Un ejemplar primoroso es el que tiene la Catedral de Quito, ejecutado en dos trozos de madera por el célebre Caspicara, en donde no se sabe qué admirar más: si el acierto feliz en la composición del grupo, unido, como lo preconizaba Miguel Angel, o la perfección de sus detalles. La Dolorosa, bella como mujer, tiene para su dolor los conocidos recursos expresivos que para ella consagraron Gregorio Hernández y Pedro de Mena. El Cristo conmueve por

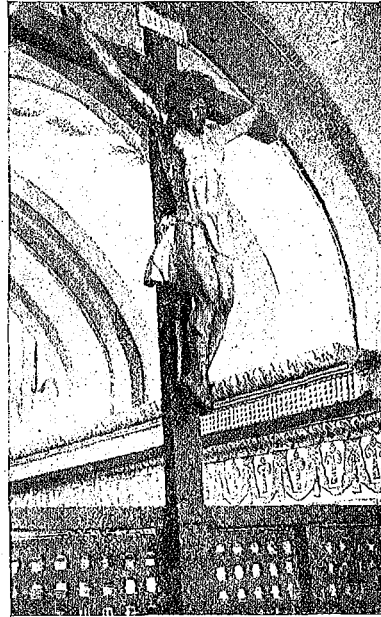


FIG. 52.—El Crucifijo del coro del convento del Tejar, en Quito.

(Foto Noroña.)

la realidad de sus dolores y la corrección de sus formas anatómicas, por otra parte modeladas con diferencia plástica de valores y verdadera inspiración y sabiduría artísticas (lámina XX).

Otro grupo hermoso de la escultura quiteña, debido también al mismo Caspicara, es el de la Asunción de la Virgen, que se halla en el nicho superior del retablo de San Antonio, en la iglesia de San Francisco. Hecho y compuesto para el sitio hay alguna unidad en su conjunto, y la resolución de las diversas agrupaciones parciales de los apóstoles y de los ángeles es un verdadero acierto, que indica el gran talento del príncipe de nuestros escultores del siglo XVIII.

En San Agustín hay otro grupo de un interesante San Nicolás con las almas del Purgatorio, desgraciadamente éstas muy mal ejecutadas.

Grupos formados con figuras aisladas tenemos muchos: desde el Bautismo de Cristo, por Diego de Robles (fig. 5.<sup>a</sup>), hasta el Cristo de la columna, con San Pedro arrodillado (lámina XVIII), y los innumerables de los Calvarios (figs. 11, 14, 47, 164, 165, 168 y 170), de la Sagrada Familia, San Joaquín y Santa Ana y los Belenes. Acerca de éstos debemos hacer notar que su existencia en Quito no data sino del si-

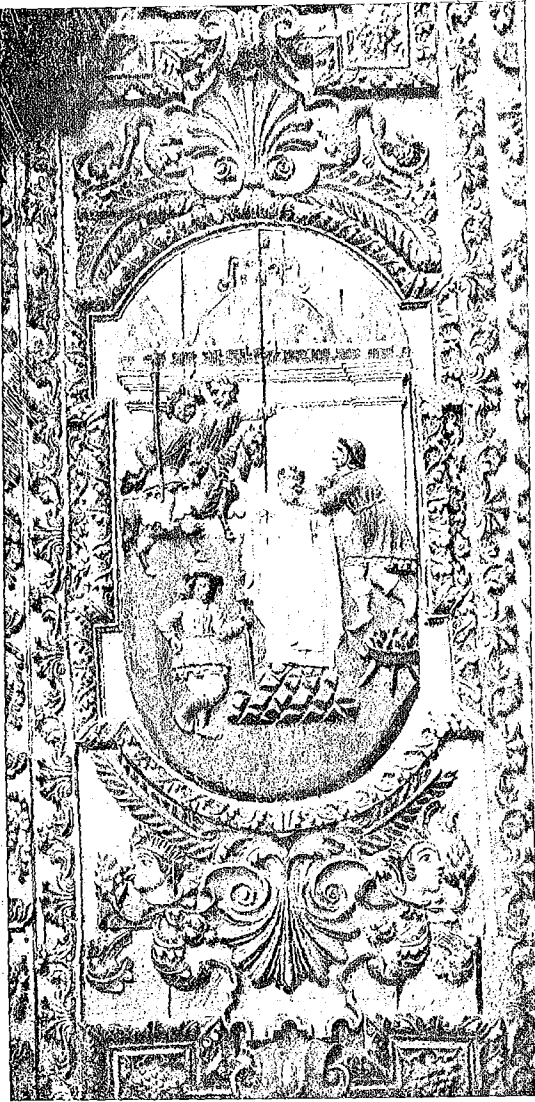


FIG. 53.—Quito. Basilica de la Merced. Martirio de San Ramón Nonnato.

(Foto Laso.)

glo XVIII y su aparición marca una época: la de la escultura de género. La mayor parte de las figuras llamadas «de Nacimiento» no son otra cosa que representaciones de las costumbres indígenas, mestizas y criollas del país: el

Indio pastor, el mestizo borracho asistido por su mujer, el zapatero remendón, el guitarrero, la india vendedora de gallinas, el peluquero, etc., amén de los consabidos reyes magos y su séquito, la Virgen, San José, el Niño y los pastores y toda clase de animales. A pesar de que la escena de Belén se prestaba á la escultura comercial, los escultores quiteños han dejado bellísimas «figuras de Nacimiento», así grandes como pequeñas (fig. 32).

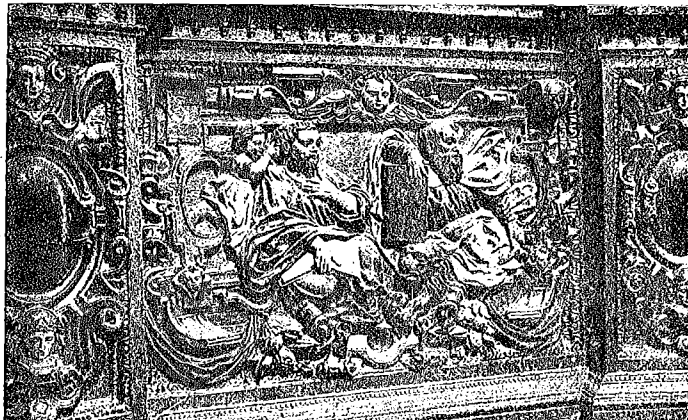


FIG. 54.—San Mateo y San Lucas, Evangelistas. Decoración policroma del presbiterio de San Francisco, de Quito.  
(Foto Noroña.)

La Asunción de la Virgen fué también representada en Quito con un realismo muy castellano: la Virgen, enferma, agonizante o muerta, recostada en un lecho y rodeada de los apóstoles. Ha sido la representación más extendida en el pueblo devoto, y así como no hay casa en el Ecuador que no tenga al menos un Cristo crucificado antiguo, un Belén y algunos santos en urna, rara es aquella que no posea su Virgen del Tránsito, como suelen llamarla (fig. 59).

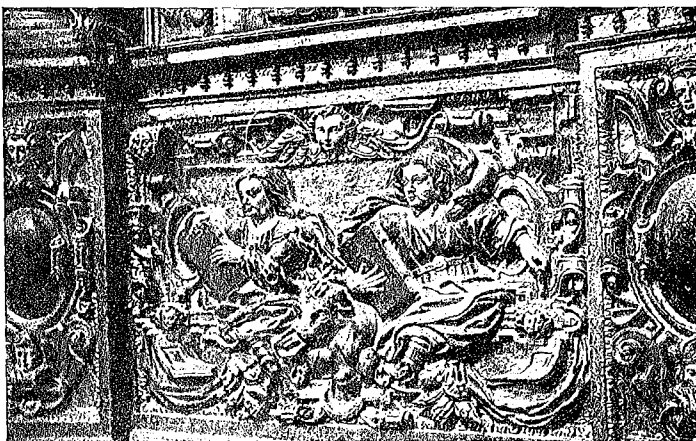


FIG. 55.—San Marcos y San Juan, Evangelistas. Decoración policroma del presbiterio de San Francisco, de Quito.  
(Foto Noroña.)

No hablemos de los crucifijos, porque su número es inmenso, lo mismo que sus actitudes y tamaño. Excusado es decir que, en medio de tanta cantidad, hay muchos de verdadero mérito. No pueden ser más hermosos los dos pequeños de la sacristía de San Francisco, ni más emocionante que el de San Roque, de Olmos; ni más perfecto que



el Cristo agonizante de la capilla del Sagrario, obra de Zangurima. Y como éstos y mejores los hay por centenares (figs. 51, 52, 163 y 164).

En cambio los *Ecce-Homo* son más raros. Casi se hallan relegados exclusivamente a la Iglesia y no faltan algunos interesantes en todas, absolutamente en todas las iglesias ecuatorianas, constituyendo su tipo una originalidad quiteña por el excesivo realismo, a veces exagerado, con que lo trataron sus

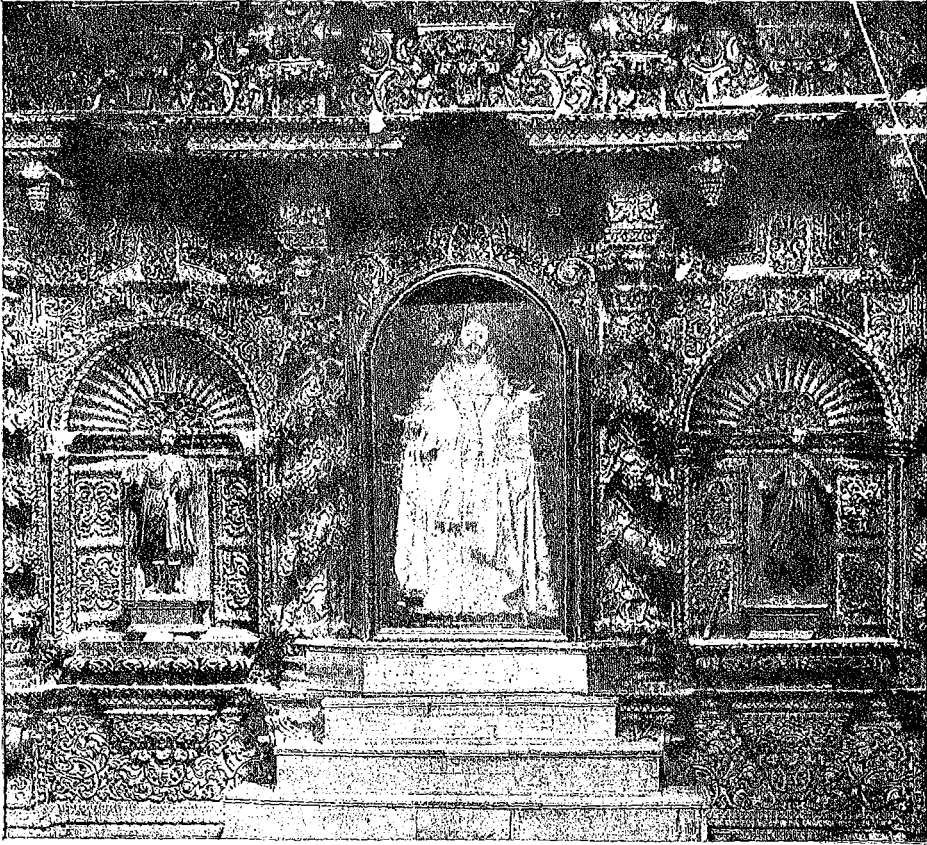


FIG. 56.—Detalle del retablo de la lámina XI.

(Foto Laso.)

escultores. Siempre se muestran en sillones de cuero o de plata, con manto púrpura sobre los hombros, cuando no íntegramente vestidos, y con peluca natural. En el Carmen Antiguo hay uno, raro, que descansa el rostro sobre su mano derecha, con tristeza infinita, y en el Carmen Moderno, otro, arrodillado sobre un Mundo, y en otras iglesias algunos de una realidad impresionante. El de Cantuña, el Cristo del Amor de la Merced y otros, son por su realidad, rostros vivos y efectivos, seguramente observados del natural por el artista.

No hay figura como el *Ecce-Homo* en la cual se sienta mejor el influjo budístico en la escultura quiteña (figs. 40, 73 y 143).

Nuestros escultores no hicieron Cristos yacentes; pero la piedad del pueblo redujo a esa actitud a aquellos Cristos hechos con goznes en los brazos para la popular ceremonia del Descendimiento el día de Viernes Santo. Uno de los más hermosos entre estos Cristos es el que posee el pueblo de Atocha, en la provincia de Tungurahua. El que ilustra este libro es de los inferiores, y sólo lo ponemos por ser característico, hecho en palo de balsa (figura 176).

Como retratos poseemos dos excelentes: el del comisario D. Francisco de Villacís, caballero de la Orden de Santiago, que se halla sobre su tumba en la iglesia de San Francisco, es del siglo xvii, y el del obispo D. Andrés Paredes de Armendáriz, que se halla en el presbiterio del Carmen Moderno, es de mediados del xviii. Ambos son magníficos, pero el segundo superior al primero (figs. 3, 9 y 57).

Y para concluir este capítulo diremos algo sobre el bajorrelieve en la escultura quiteña.

Obra de ficción, que tiene del arte plástico, del pictórico y del arquitectural, el bajorrelieve es el lazo de unión de las artes del dibujo. Para fijar un sentimiento no se sirve de la belleza total de la forma, sino de un ligero contorno, dentro del cual el artista debe agotar la ciencia de las masas y cuidar de su equilibrio y gradación. El bajorrelieve es esencialmente narrativo cuando tiene por objeto un grupo, y en ello se parece a la pintura. El escultor, en este caso, debe tener ingenio pintoresco para ejecutarlo.

Nuestros artistas hicieron el bajorrelieve ya de figuras aisladas, ya de grupos; unas veces en madera, otras en piedra, otras en estuco; pero en todas policromado. Usaron las figuras aisladas en bajorrelieve para la decoración de frisos; de púlpitos, de sillerías de coro y de retablos. Los frisos de la iglesia de San Francisco, con sus teorías de santos de la Orden, policromados; los



FIG. 57.—Quito. El obispo Paredes de Armendáriz. Iglesia del Carmen Moderno.

(Foto Laso.)

púlpitos de la Concepción y de Santa Clara, con sus paneles de los cuatro Evangelistas decorando la tribuna, y los espaldares de todos los púlpitos quiteños, que lucen preciosas tallas de vírgenes y santos; las sillerías de coro de San Francisco, San Agustín y la Merced, y los retablos de algunos altares del claustro bajo franciscano, del altar del Calvario, de Santa Clara, que muestra una interesante Magdalena, recostada de lado, de tamaño natural, y otro de los altares laterales de la misma iglesia, en donde se admiran las figuras yacentes de David y San Luis, rey de Francia, las colosales figuras de Doctores y Evangelistas que decoran las pechinas de los arcos torales de la Merced,



FIG. 58. — Decoración tallada en el altar de San Antonio de la iglesia franciscana de Quito. (Foto Laso.)

el Sagrario y la Compañía, pueden ser ejemplos de bajorrelieves de figuras aisladas en madera (figuras 1, 7, 8, 86, 87 y 155).

Los bajorrelieves de figuras aisladas en piedra son más raros; podemos citar en este momento los cuatro Evangelistas del pie de la cruz de la Merced, una preciosa virgen en el dintel de la puerta de calle de una casa particular en la calle García Moreno, y otra que decora la puerta de una casa en la plaza Sucre. Esta se halla policromada.

Como ejemplos de grupos en bajorrelieve tenemos: el admirable de Cantuña, «La Impresión de las llagas a San Francisco», obra de Caspicara; los que representan diversos pasos de la vida de San Ignacio de Loyola y San Francis-

co Javier, en la iglesia de la Compañía; de la vida de San Antonio, en la iglesia de San Francisco, y de la de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonnato, en la Merced, y los originalísimos que narran la vida de Sansón y del bíblico José, que se encuentran decorando las enjutas de los arcos de la nave central del templo de la Compañía. En este mismo templo se admiran varias cabezas de santos, ejecutadas en estuco y policromadas, que ilustran el intradós de los primeros arcos formeros de las capillas laterales: esculturas verdaderamente magníficas (figs. 53, 54, 55, 58, 93 y 169 y lám. XXIV).

Los artistas quiteños trabajaron también frisos de animales para la decoración, siendo el más bello el que se encontraba antes en la sacristía de Guápulo y hoy se halla perdido, y, además, muchas figuritas de media talla para la or-

namentación de frisos y revestimientos con motivos florales, y no pocos santos para la devoción de los fieles. Nosotros poseemos, por ejemplo, un precioso San Jerónimo, policromado.

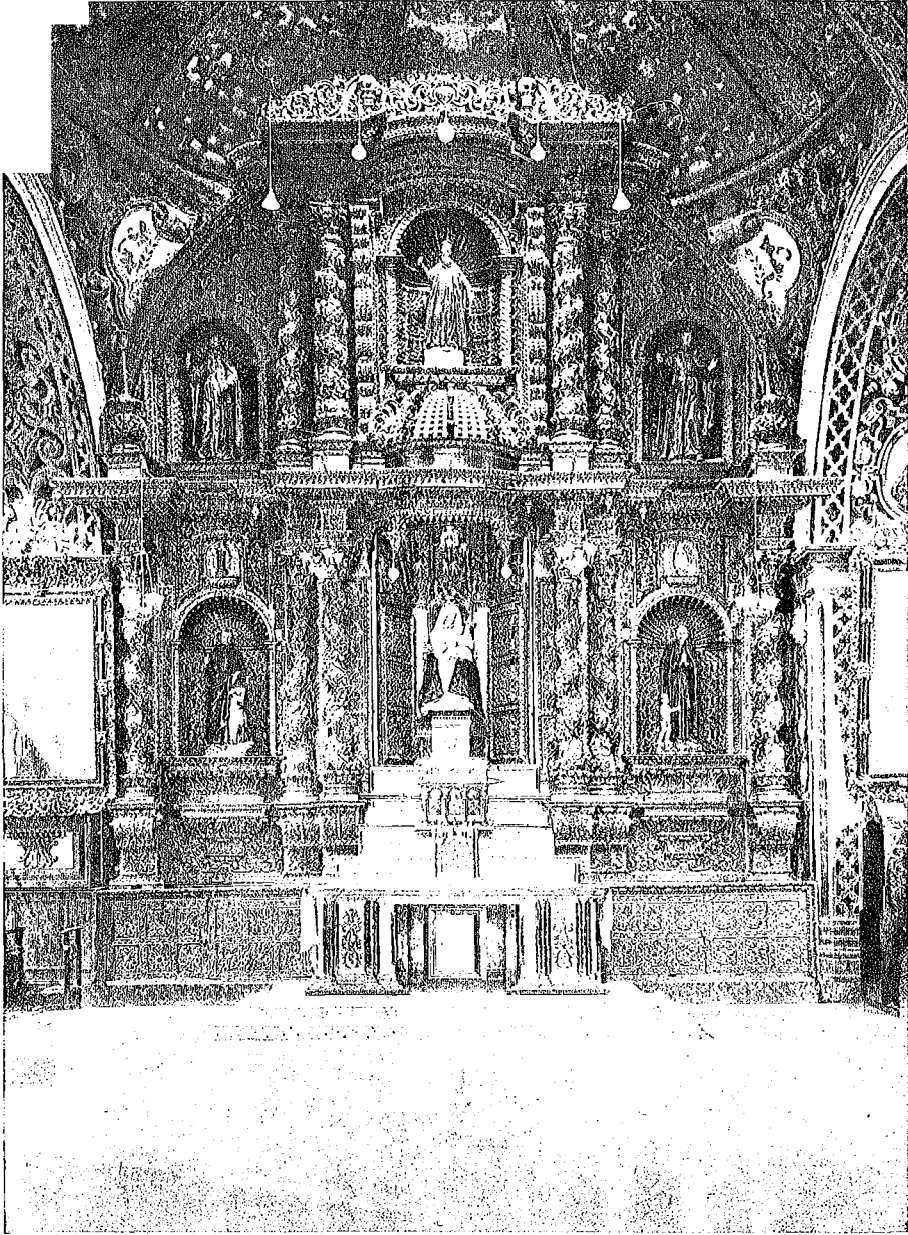
Pero la técnica de nuestros escultores en la ejecución del bajorrelieve es deficiente. No sabían tratarlo con aquella valoración delicada de la escuela italiana del siglo XVIII. Se contentaban con cortar las figuras en el sentido de su eje y pegarlas en un tablero. La perspectiva no la conocían. Apenas sí, para simularla, achicaban las figuras. Por otra parte, no debemos olvidar que la media talla era la dominante en la técnica del bajorrelieve en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, no dejemos de encomiar los maravillosos relieves que decoran la archivolta de las puertas de la Catedral y la entrada a su sacristía, de los cuales nos ocuparemos en otro capítulo (figs. 113, 114 y 116).



FIG. 59. — La Virgen del Tránsito. El colmo del realismo en la imaginaria quiteña.

(Foto Laso.)





LÁM. XII.—El retablo de la capilla de la Virgen de Loreto en la iglesia de los jesuitas de Quito.—La estatua de la Virgen es española, llevada a principios del siglo XVII.

(Foto Laso.)



## Techos y artesonados

**S**IN duda alguna, el afán de los misioneros para dar al culto católico en las tierras indígenas americanas todo un aparato de lujo y solemnidad que, impresionando a sus hijos, lo redujera de lleno, y hasta con cierta imposición, a la religión católica, hizo que, dejando a un lado las formas puras del Renacimiento italiano y la línea seca de Herrera, adoptaran el barroco andaluz en las iglesias de sus colonias, desarrollando en el interior de ellas, con aparato deslumbrador, techos, artesonados, revestimientos y grandes retablos platerescos, barrocos y churriguerescos, en madera dorada. A este sentimiento y a esta idea se debió en gran parte el intenso cultivo del arte escultórico en las colonias; naturalmente, en aquellas donde se pudieron aprovechar las facultades del indio y del mestizo.

Los primeros modelos de techos en Quito se encuentran en la iglesia de San Francisco, siendo los del coro y del cimborio del crucero—cupulares ambos—los mejores que existen en América (figs. 62 y 64). Cuando se construyó la iglesia, la nave central y la transversal eran íntegramente cubiertas con artesonados mudéjares, y con ellos permanecieron hasta 1755, en que un formidable terremoto destruyó todo el artesonado de la nave central, desde el crucero hasta el coro, y no se le repuso sino en 1770, con otro de distinto estilo, que apenas armoniza con el revestimiento del cuerpo de la iglesia (fig. 63).

Esos techos mudéjares fueron bien pronto imitados en la iglesia de San Diego, 1600, y más o menos, en la misma época en Santo Domingo y en la antigua y primitiva iglesia Catedral, principiada en 1546 por el Bachiller don Garcí Díaz Arias, primer obispo de Quito, por orden de Carlos V., continuada por el Arcediano D. Pedro Rodríguez de Aguayo, gobernador de la Diócesis, en sede vacante desde 1562 hasta 1566, y concluída por Fr. Pedro de la Peña, sucesor del Sr. Díaz Arias, en 1573; y si no conocemos al autor de los



techos de San Francisco, Santo Domingo y San Diego, sabemos por Fr. Reginaldo de Lizárraga que el de la Catedral lo hizo un dominicano, probablemente el mismo que labró el de su iglesia, pues hasta se le parece.

El edificio de la iglesia Mayor es de adobe—dice—, la cubierta de madera muy bien labrada: labróle un religioso nuestro Frayle lego de los buenos oficiales que había en España.

El actual techo de la Metropolitana de Quito, menoscabada también por el terremoto de 1755 y arreglada por el Cabildo eclesiástico en 1800, por empeños del barón de Carondelet, presidente de la Real Audiencia, bajo la dirección del coronel Francisco Eugenio Tamariz, arquitecto español, recuerda los alfarjes de la antigua; aún afirmáramos que este arquitecto no quiso sustituir la obra anterior, sino reemplazarla con otra semejante, tal vez utilizando los residuos de la antigua; pues los alfarjes actuales en los techos de la Catedral y Santo Domingo son idénticos.

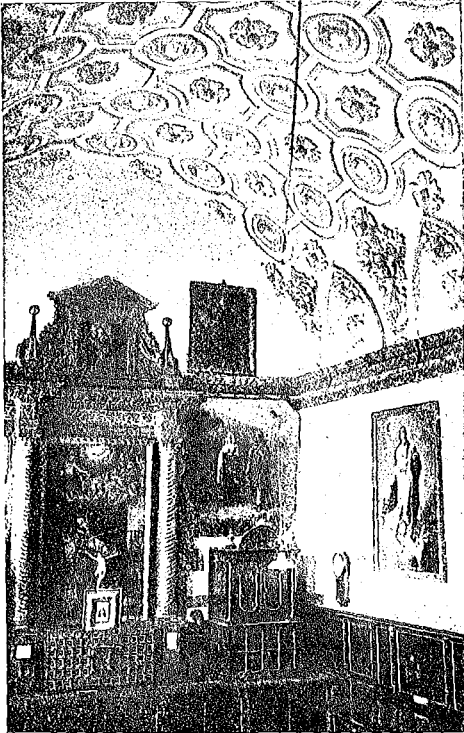


FIG. 60.—Techo estucado de la sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús, en Quito.

(Foto Noroña.)

En los claustros bajos de San Francisco, Santo Domingo, la Merced y San Agustín, existieron también techos mudéjares que lucieron sus entalladuras y labores con la riqueza de las molduras de la galería de cuadros que cubrían las paredes de esos claustros, como se puede todavía ver en San Agustín, riquísimo depósito de la pintura quiteña. Los terremotos, por una parte, y la mala calidad de la madera, por otra, han privado a Quito y al arte de los primores de aquellos techos, de los cuales sólo existen restos en algunas partes del claustro de San Agus-

Agustín, y sólo los piñones, en el de la Merced, fuera de los pequeños de los ángulos que se conservan aún intactos en San Francisco y la Merced. Los de este convento son combinaciones sencillas geométricas de molduras doradas; pero los de San Francisco son formados por diseños floridos, entre los que se destacan cuatro ángeles de media talla en un fondo pintado. A juzgar por los restos que se encuentran de los antiguos techos de los claustros de San Agus-

lín y la Merced, éstos debieron ser de casetones con ornatos varios: unos de talla, dorados, y otros pintados a colores. No fueron escasos los techos en que alternaban las lacerías geométricas talladas y doradas con diseños floridos pintados a varios colores y telas pintadas. Dos ejemplos magníficos de esta clase de techos tenemos en el narthex de la iglesia de San Francisco y en la sala capitular de San Agus-

tín: el primero, de estilo Renacimiento, lleva una decoración tallada geométrica, con motivos desarrollados a base de circunferencias unidas entre sí en líneas paralelas. En los puntos de contacto se encuentran otras circunferencias más pequeñas, dentro de las cuales se hallan cabecitas de querubines, con cuatro alas unas y con dos otras. El centro de las circunferencias grandes está ocupado, a su vez, por una representación del sol incaico, motivo que delata, como otros tantos, la presencia de artistas indígenas. Los espacios formados por el encuentro de cuatro segmentos de círculo, se hallan decorados



FIG. 61.—Techo del narthex de la iglesia de San Francisco en Quito.

(Foto Laso.)

con hojas y ornamentación lineal, y los que quedan entre las decoraciones escultóricas de las circunferencias grandes, con ramas y flores pintados a todo color. Pero no todas estas tienen esa decoración. En dieciocho de ellas se ha sustituido con cuadros al óleo sobre tela, que representan escenas del Antiguo Testamento. Este techo es contemporáneo de la iglesia, pues ya hablan de él las primeras descripciones del convento franciscano en el siglo xvii (fig. 61).

Superior es el de la Sala Capitular de San Agustín, en el cual cincuenta cuadros en sus respectivos casetones de molduras talladas y doradas, bordean un artesanado de figuración geométrica, dentro del cual se hallan otros doce cuadros cubriendo la más hermosa sala de los conventos de Quito (figs. 65, 66, 67 y lám. I).

Los techos de Quito a que nos referimos son de varias clases: techos de

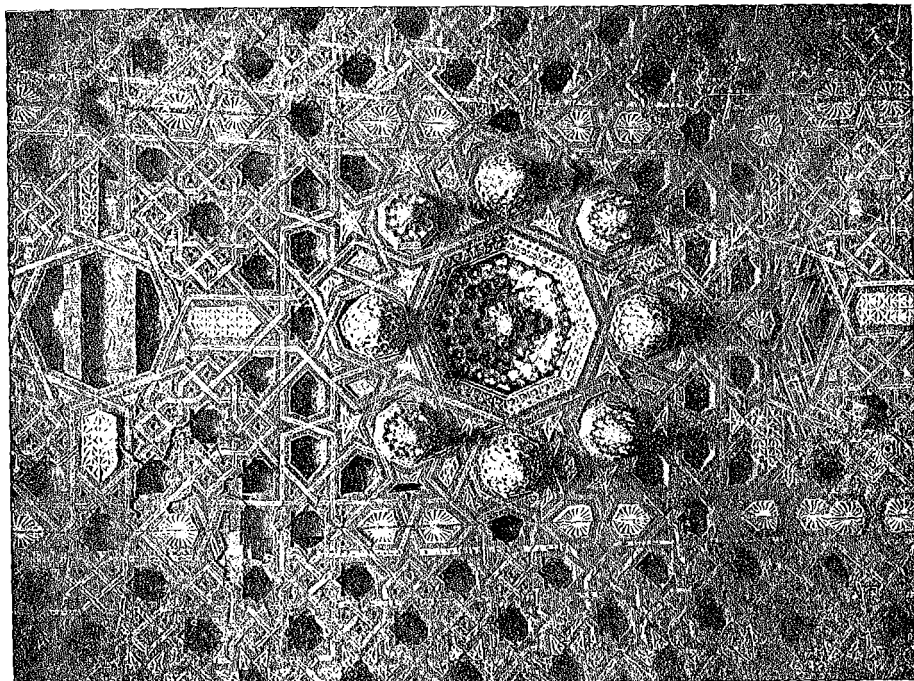
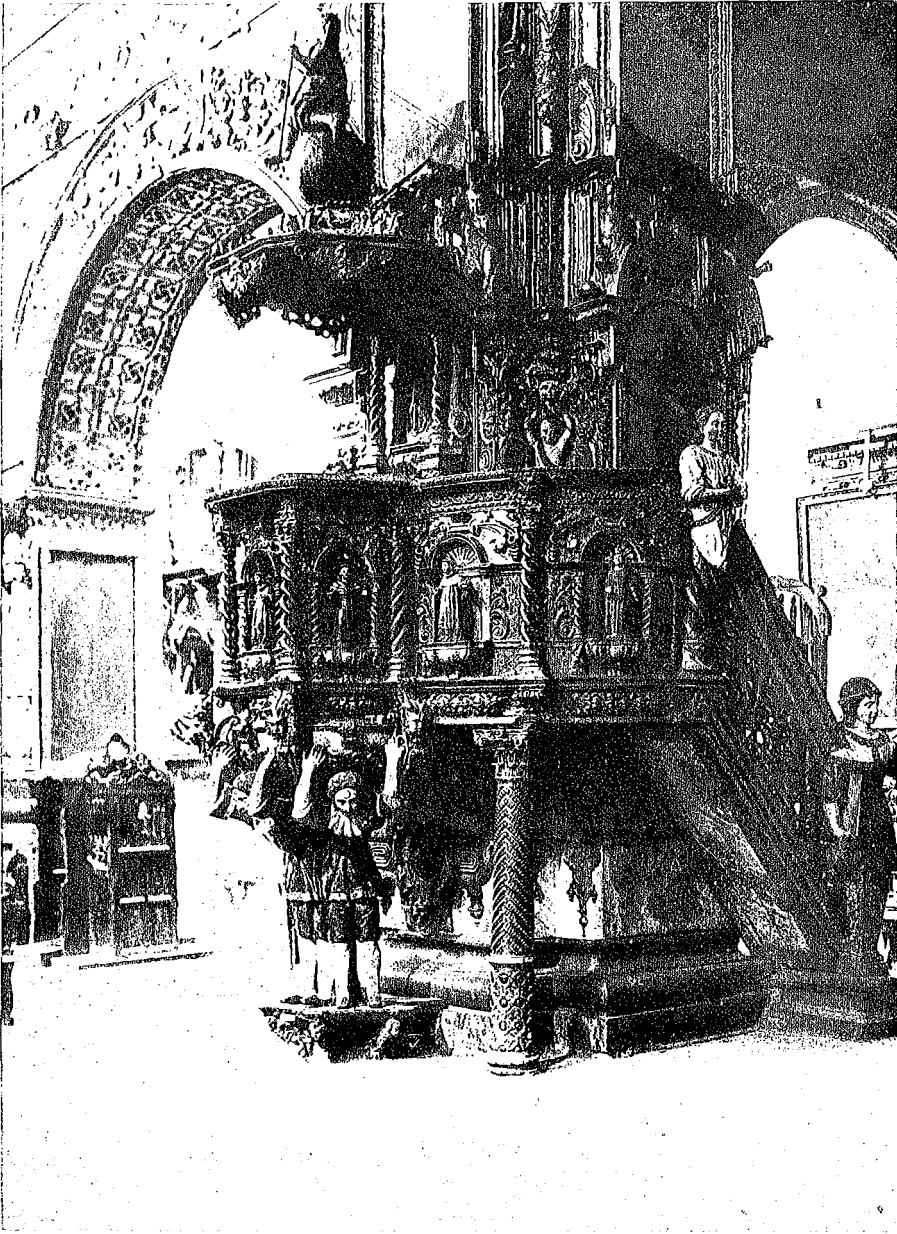


FIG. 62.— Quito. Iglesia de San Francisco. Techo mudéjar del coro.

(Foto Laso.)

estructura plana visible; techos de estructura angular; techos de pares y nudillo, cubiertas cupulares y artesanados.

Como ejemplo de techos de estructura plana sin vigas visibles, tenemos la cubierta del narthex de la iglesia de San Francisco, la de los cuatro ángulos del claustro bajo principal del convento franciscano y del de la Merced, la del claustro bajo del convento de San Agustín, la de la sacristía del santuario de Guápulo y las dos de la nave transversal de la iglesia de Santo Domingo. Las de la iglesia y convento franciscano tienen su decoración esculpida y pintada con marcado acento renacentista, aunque siempre recordando entre sus motivos florales los arabescos musulmanes en zig-zag o ajedrezados, además de otros geométricos a base de círculos combinados, diagonales, espigas, estrellas, motivos puramente fantásticos sin que falte el sol indiano y, a veces,



LÁM. XIII.—*Quito*. El magnífico púlpito de la iglesia de San Francisco.

(Foto Laso.)



figuras de carácter extravagante. El techo del claustro bajo de la Merced recuerda los artesonados del Palacio Real, anexo al monasterio de Santas Creus, y de la Sala capitular del convento de Toledo; se diría una imitación de ambos. Es de lazo simple, los centros de los temas corresponden perfectamente a los ejes de simetría, formando de esta manera series lineales en forma reticular, en cuyos casetones se hallan piñas colgantes de una roseta, de legítimo abolengo árabe (fig. 68).

Como ejemplo de techos de estructura angular, citaremos los de la Cate-

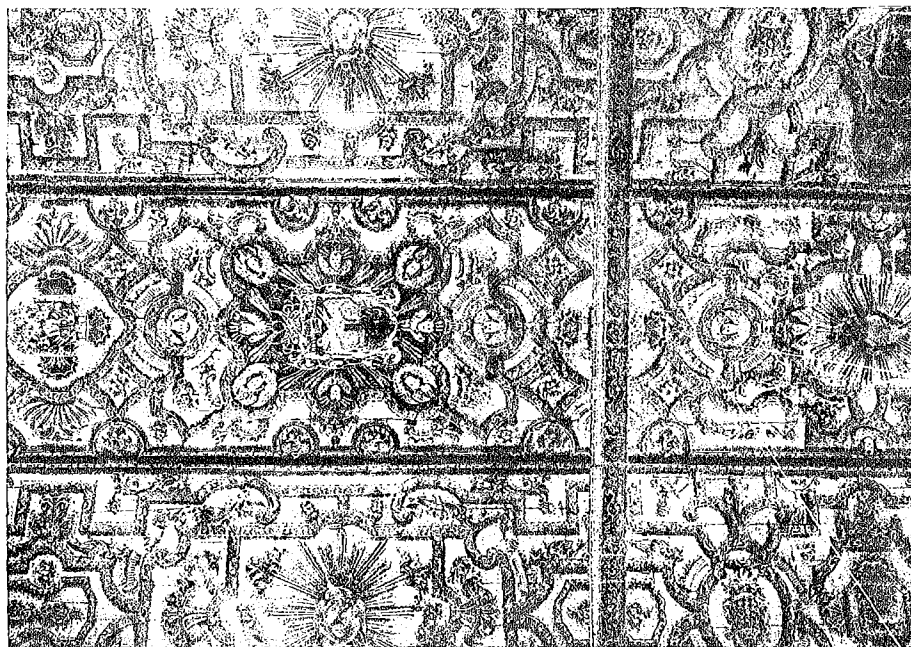


FIG. 63.—Quito. Iglesia de San Francisco. Techo tallado que cubre la nave principal.

(Foto Laso.)

dral y de Santo Domingo. Son también árabes, pero no los describimos ni nos detenemos a considerarlos por carecer de interés escultórico.

El sistema de pares y nudillo, fundamental de los techos andaluces, ha sido adoptado en algunas iglesias quiteñas con admirables resultados. Sabido es que lo característico de estos techos es la manera de intersección de sus caras, formando una cubierta de línea artesonada, pero que da lugar por encima de ella, al techo, a dos vertientes. De pares y nudillos son los techos de la Sala capitular de San Agustín, el que cubre la nave central de San Francisco, el del presbiterio de San Diego, el del coro y crucero de San Francisco y el de Santo Domingo. Los dos primeros son de estilo Renacimiento, aunque recuerdan siempre el morisco en sus combinaciones geométricas; el tercero es

completamente mudéjar, como lo son también los cupulares del coro y cruceros franciscanos y del crucero de Santo Domingo. Ponemos éstos entre los de pares y nudillo, porque dentro del arte mudéjar se consideran los cupulares como derivados de aquéllos. Los cupulares del coro y crucero franciscanos son verdaderamente maravillosos. Concentrada su estructura y suprimidos los tirantes, se origina en ambos techos una bóveda de harnuelo, que partiendo de un octógono central regular, termina en otro octógono, pero rectangular, después de haber inscrito al primero en una figura cuadrada. El centro está adornado con un racimo de mocárabes y su superficie con almizcates y almo-

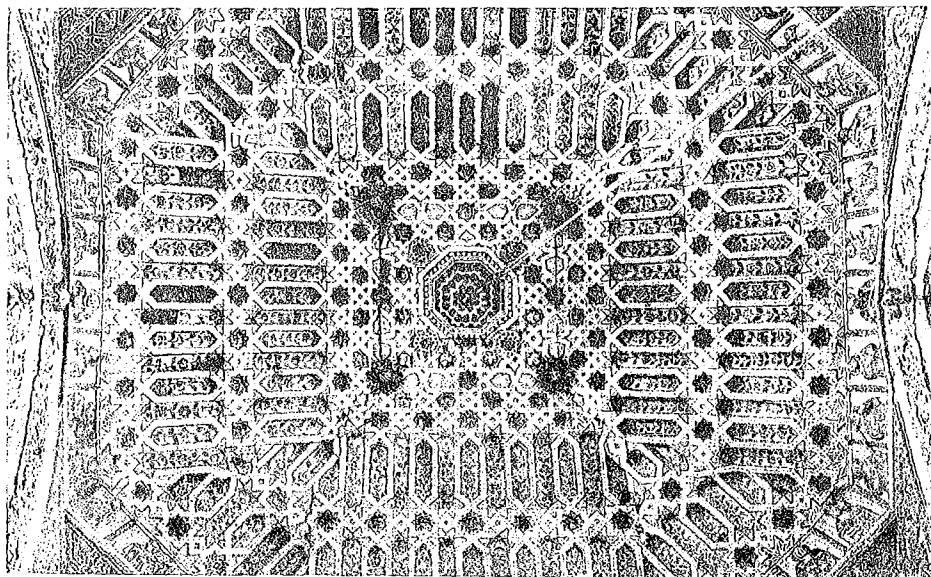


FIG. 64.—*Quito*. Iglesia de San Francisco. Techo de lazo morisco apeado sobre un precioso friso de santos de media talla.

(Foto Iaso.)

cárabes. Este techo recuerda mucho al justamente célebre de San Juan de la Penitencia, en Toledo. Junto al almazcate corre un friso dividido en paneles adornado con cuarenta y dos santos policromados de media talla, produciendo este detalle un conjunto extraño de elementos moriscos y semibizantinos. Una decoración similar, pero de la fauna fantástica, tenía el friso del techo plano del recamarín de la iglesia de Guápulo.

Más complicada y admirablemente desarrollada es la labor del cupular del coro de San Francisco: maravilloso ejemplo del arte atrevido de los moriscos. Es aquél toda una floración rosácea, graciosamente concebida y bien ejecutada. No encontramos por hoy otro igual, entre los célebres de España, al cual pudiera compararse.

El techo de la Sala capitular de San Agustín es también de pares y nudillos y sus faldones vienen a formar, como ya dijimos más arriba, un friso inclinado, decorado con telas que representan a varios santos dentro de fina moldura tallada y dorada.

Debemos advertir que los techos enumerados fueron trazados muchas veces por los carpinteros que se encargaban de la obra de talla, pues se sabe que para los árabes ebanistería y carpintería eran una sola cosa. Pero en Quito, muchísimas veces los oficios de ebanista y escultor estaban también confundidos. Así, vemos cómo para ciertos remiendos del techo bajo del claustro de la Merced y para la hechura y aderezo de las molduras de los arcos y



FIG. 65.—*Quito*. Convento de San Agustín. Detalle del techo de la Sala Capitular.  
(Foto Noroña.)

de las esquinas del claustro, se contrataba en febrero de 1653 al carpintero Diaguillo.

No conocemos los nombres de los escultores que trazaron estos techos, ni la fecha fija en que fueron hechos. Los dos mudéjares de San Francisco fueron, sin duda alguna, labrados por moriscos a fines del siglo xvi, el de la nave central de la misma iglesia en 1756, el de San Diego a principios del siglo xvii, lo mismo que el techo del claustro de San Agustín y el de su sala capitular; el de Santo Domingo, también mudéjar, es del mismo siglo xvii. El único techo cuya historia y autor conocemos perfectamente es el del convento de la Merced. Fué el escultor Gabriel Guillachamín, quien en 1652 entregó ese techo a los padres de la Merced. A fines de aquel año lo recibían los frailes y



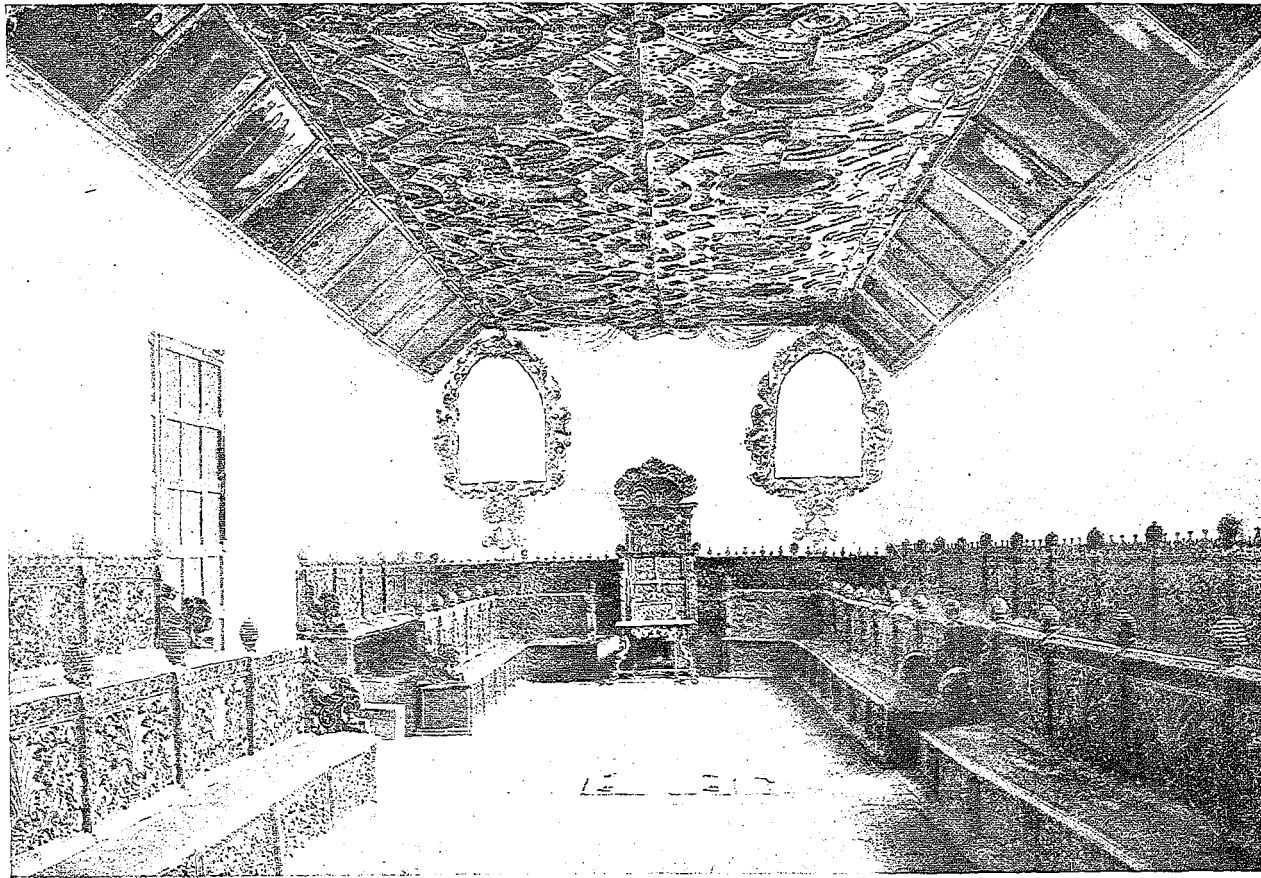


FIG. 66.—Quito. Convento de San Agustín. Detalle de la Sala Capitular.

(Foto Laso.)

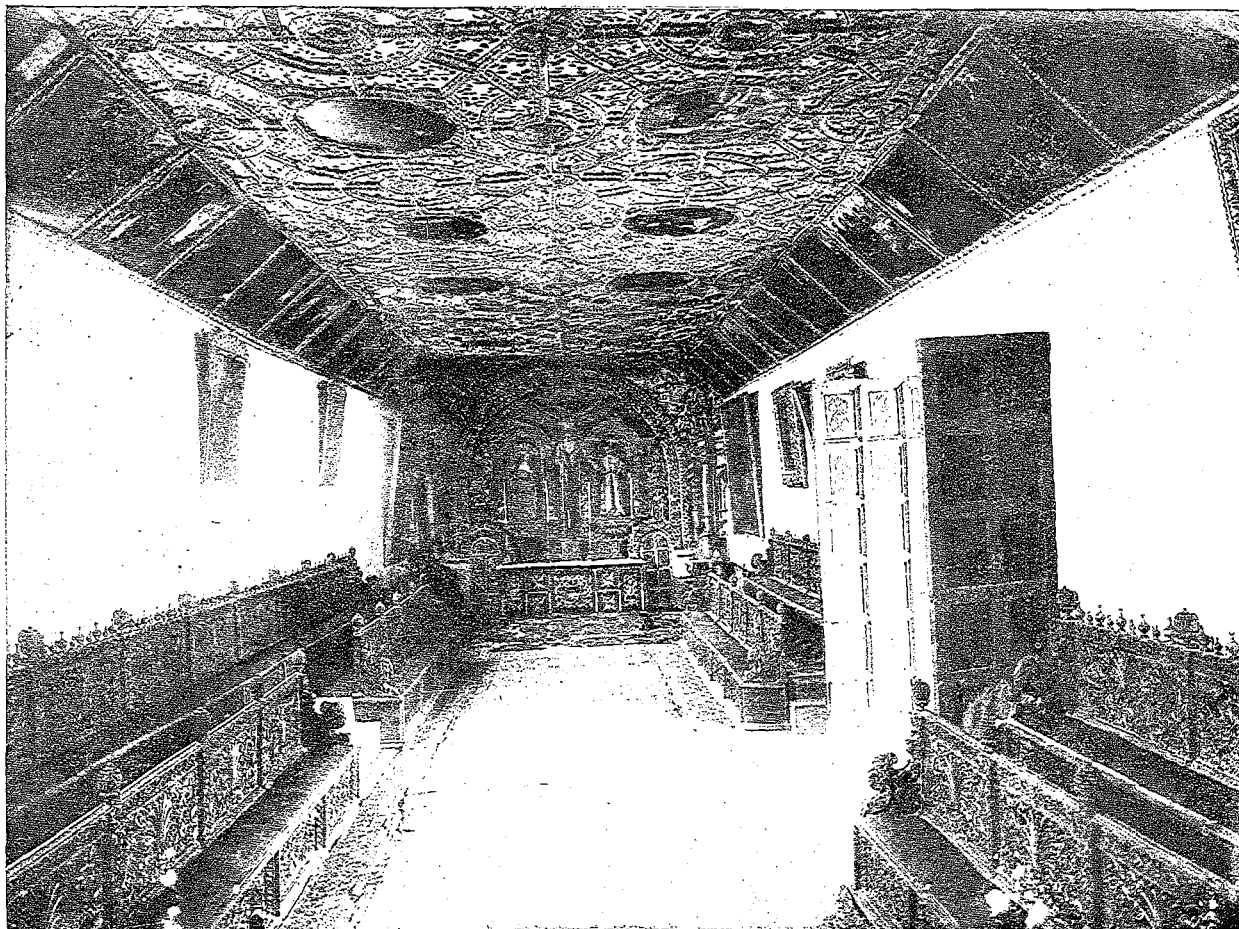


FIG. 67.—*Quito*. Convento de San Agustín. Detalle de la Sala Capitular.

(Foto Laso.)

se preocupaban de colocarlo. El 30 de diciembre se compraban los primeros clavos «pa. clabar la tablasón del claustro» y al día siguiente entregaban a Francisco Pérez, dorador, setecientos cincuenta patacones para dorar ese techo «a cuenta de tres mil en que se concertó toda la obra». A mediados de enero de 1653 se comenzaban a clavar los florones del artesonado con clavos de *ala de mosca*. Mientras tanto, el escultor Melchor y el carpintero Diaguillo reparaban los revestimientos de madera de los arcos del claustro y de sus mismos artesones. A mediados de aquel mismo año se hallaba completamente

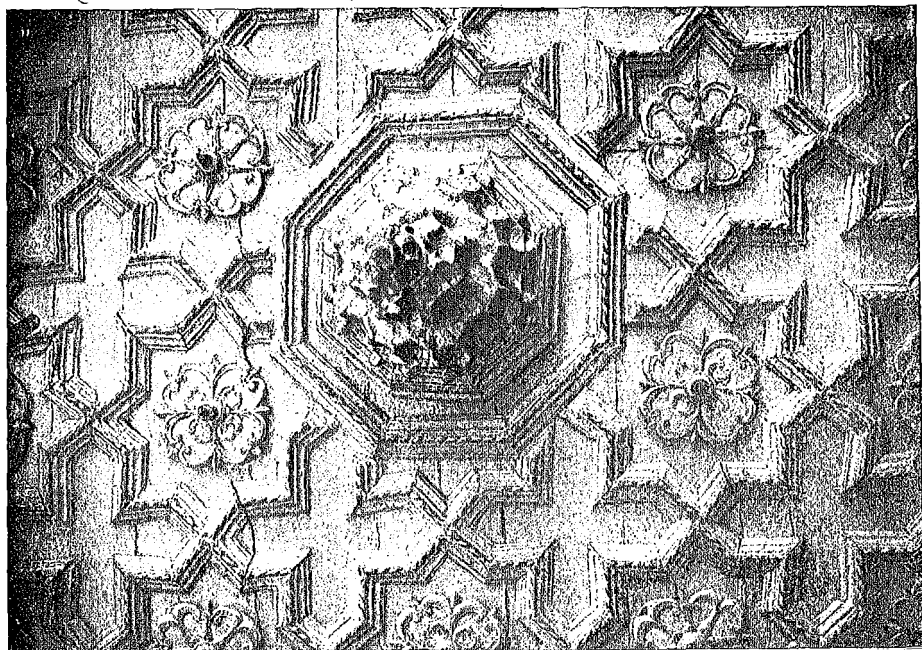


FIG. 68.—*Quito*. Convento de la Merced. Techo del claustro bajo principal (detalle).  
(Foto Laso.)

concluído ese artesonado, dorado y pintado por el mismo dorador Francisco Pérez.

Pero, además de estos techos de madera, herencia hispano-romano-morisca, tenemos otros en yeso. Estos corresponden ya a las construcciones de fines del siglo xvii y principios del xviii, es decir, a la época en que habiéndose abandonado el uso de los primeros, son los segundos que vinieron a sustituirlos en España. Pero también en ellos los temas y la inspiración son árabes. Sabido es cómo el arte renacentista alcanzó a desalojar en España el adorno mudéjar sustituyéndolo con los grutescos italianos; pero no se debe ignorar que las formas y estructuras moriscas se hallaban tan arraigadas en el arte español, que, aun dentro del renacimiento, siguieron viéndose en los artesonados rena-

centistas aquellas formas. Descansando sobre el entablamento clásico del renacimiento se ve muy frecuentemente un artesanado oriental o morisco, como pasa en Quito con el de la iglesia de la Compañía y su imitación el de la Merced; el primero, de fines del siglo xvii; el segundo, de principios del xviii, fijamente de 1716, y ambos con su decorado que no pasa de ser una transformación franca de la ornamentación morisca. Ejecutadas en estuco, sus lacerías son doradas y aparecen sobre un fondo rojo, de vez en cuando realzadas por alguna oportuna coloración blanca y rosada (figs. 46 y 70 y lám. VIII).

En una y otra decoración que, dicho sea de paso, no es exclusiva de los artesanos, sino que también cubre las paredes del templo, bajan por sus pilastras y contornean las archivoltas y el intradós de los arcos, los artistas han desplegado una imaginación inagotable. Fuera de los elementos puramente geométricos empleados principalmente para la decoración de las pilastras y paredes, los ar-

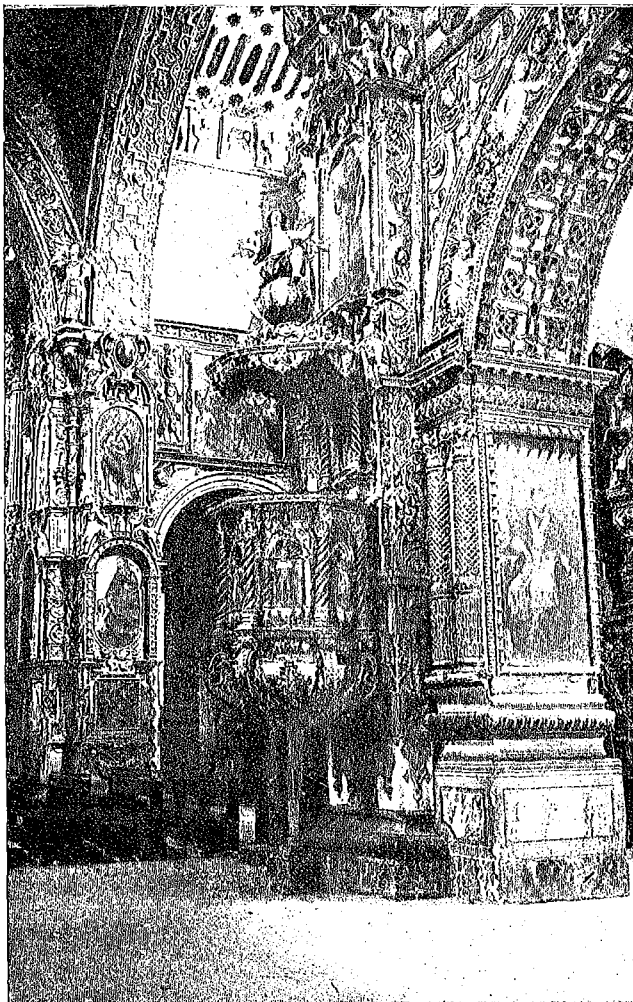


FIG. 69.—Quito. Un detalle del interior de San Francisco. (Foto Noroña.)

tífices han echado mano para sus arabescos, de las hojas de acanto, uvas, palmetas, serpeantes, helechos, piñas y vástagos vegetales, que, estilizados con gracia excepcional, se entrelazan y corren cruzándose en todas direcciones y llenando todos los espacios con sus combinaciones magistralmente dibujadas y

resueltas. En el artesonado de la iglesia de la Compañía se nota, además una curiosa y bien encontrada imitación de la decoración simbólica mahometana sacada de los caracteres de su escritura cúfica o cursiva, combinados artísticamente y aplicados, en especial, como ornamentos de relleno. En efecto, en los arcos fajones que refuerzan la bóveda, encontramos una decoración

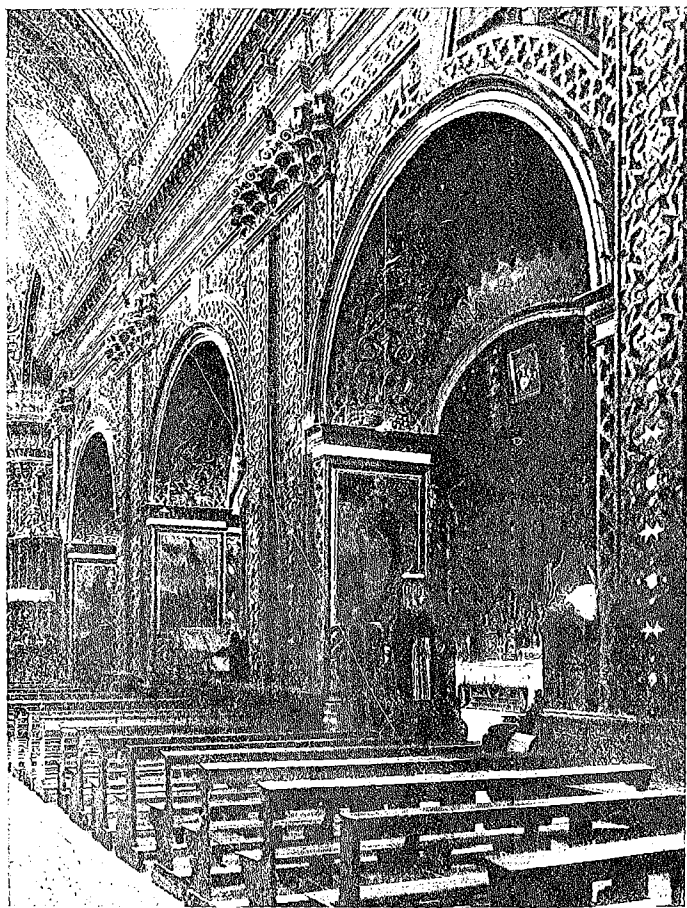


FIG. 70.—*Quito*. La fastuosa decoración de la iglesia de la Compañía de Jesús.

(Foto Moscoso.)

que imita admirable y perfectamente la resultante de la escritura cúfica; se diría, a primera vista, que son grandes letreros musulmanes puestos allí por los artifices que los trabajaron.

Considerando la decoración en su detalle, aparece recargada, pues no hay espacio vacío por pequeño que fuese; pero las masas se hallan tan bien distribuidas, que los dibujos diferentes se distinguen con asombrosa nitidez y se los sigue y contempla con gusto singular, percibiéndose las finuras y delicadezas de ejecución de todo ese conjunto de lacerías, de todo ese laberinto aparente de

líneas geométricas. Añádase a esto el oro del estuco y los colores enteros y brillantes del fondo y se imaginará la fascinación que pueden ejercer la magnificencia y riqueza de semejante ornamentación (fig. 183).

La decoración de la Merced es, como dijimos, una variante de la de la Compañía, pero menos interesante (fig. 127).

La decoración para el estuco dibujaban los pintores. Las lacerías se apli-

caban en seguida por los escultores sobre la ornamentación mural grabada. Por entonces ya se conocían en Quito los dibujos a escala y las monteas, de las que los artistas sacaban las plantillas, lo cual simplificaba el trabajo que tan complicado debió ser para los ejecutores de las techumbres arriba enumeradas, correspondientes a los fines del siglo xvi y principios del xvii, cuando los artifices tenían como guía en las complicadas lacerías ciertos croquis que les recordaban la disposición y orden de los cruces. Lo que se pagaba entonces a los dibujantes por su trabajo de calco era el de dos reales diarios.

Fuera del artesanado en estuco de la iglesia de la Merced, tenemos otros en el mismo convento; el de la bóveda del callejón del claustro bajo principal para pasar al segundo claustro, el del cimborio que cubre el encuentro de los dos claustros superiores y el de las bóvedas de algunas de las primitivas celdas (fig. 71).

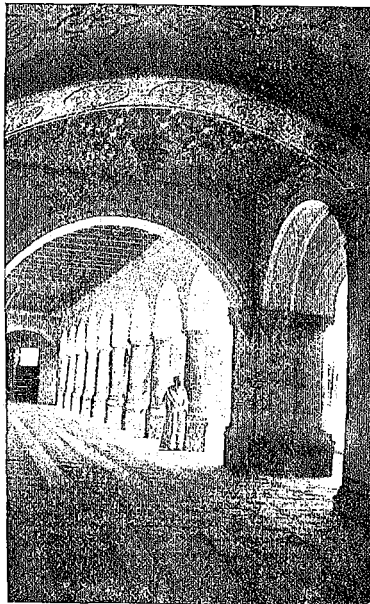
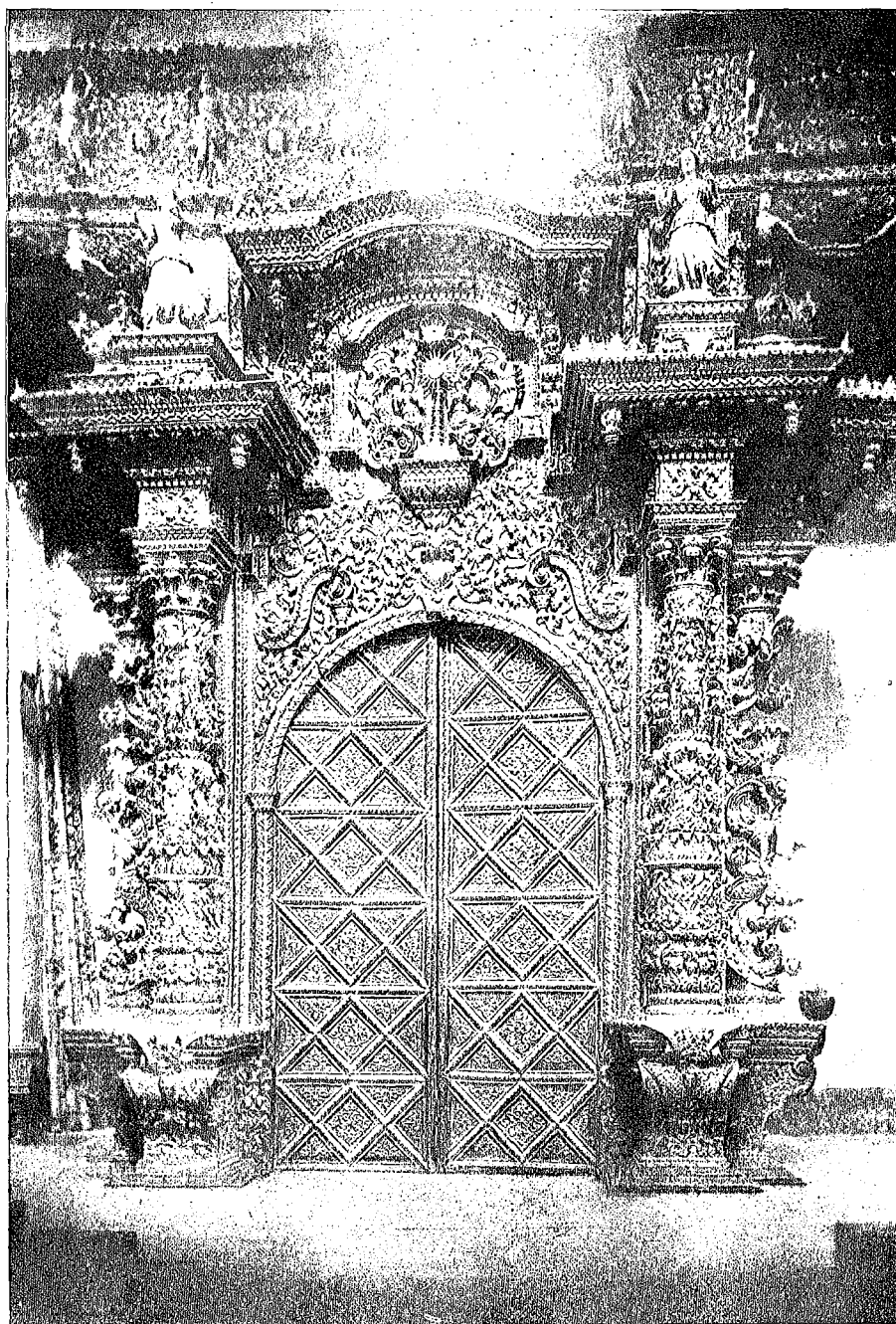


FIG. 71.—Claustro bajo principal del convento de la Merced de Quito.

(Foto Noroña.)







Lám. XIV. *Quito*. Mampara monumental de la iglesia parroquial del Sagrario.  
(Foto Lasso.)





## Retablos

**C**OMO una ampliación de los dípticos y trípticos que los capellanes de los ejércitos cristianos solían llevar consigo para celebrar los divinos oficios en los altares de campaña, se inventaron los retablos, que, divulgados y conservados tradicionalmente por España en sus iglesias, durante la Edad Media y el Renacimiento, comenzaron su ascenso artístico en los comienzos del siglo xv, con Pedro Oller, el escultor del retablo del altar mayor de la Catedral de Vich; con Johan de Vallfogona y Guillem de la Mota, autores del de la Catedral de Tarragona; con Gil de Siloé y Diego de la Cruz, autores de los retablos de Santa Ana, en la Catedral de Burgos, y de la Crucifixión, en la Cartuja de Miraflores, y llegaron a su más alta cumbre en el siglo xvi, con Berruete, Juan de Juni y Forment, y en el siglo xvii, con Gregorio Hernández, Montañés y Alonso Cano.

Con la estatuaria de madera policromada, pasó también a Quito el retablo español con todos sus caracteres, ideales y conceptos, que fueron luego en parte reformados por la absoluta carencia de mármoles, las dificultades insuperables de la fundición en bronce, la aptitud y habilidad artística de los indígenas y criollos, y la riqueza inmensa de oro y plata en estos territorios. Y así, el retablo, que al principio, como en España, sólo ocupaba una parte de la pared o, a veces, toda la pared frontera de una capilla, comenzó a invadir el presbiterio de la capilla mayor, extendiéndose luego a toda la iglesia en forma de revestimiento tallado, pintado y dorado, de modo de no dejar pilastra, arco, bóveda y espacio del interior del templo sin cubrirlo. Ejemplos preciosos de revestimiento general con madera tallada tenemos en la iglesia de San Francisco y en la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo (figuras 78 y 79 y lám. VIII); íntegramente dorado el primero, y en rojo y oro el

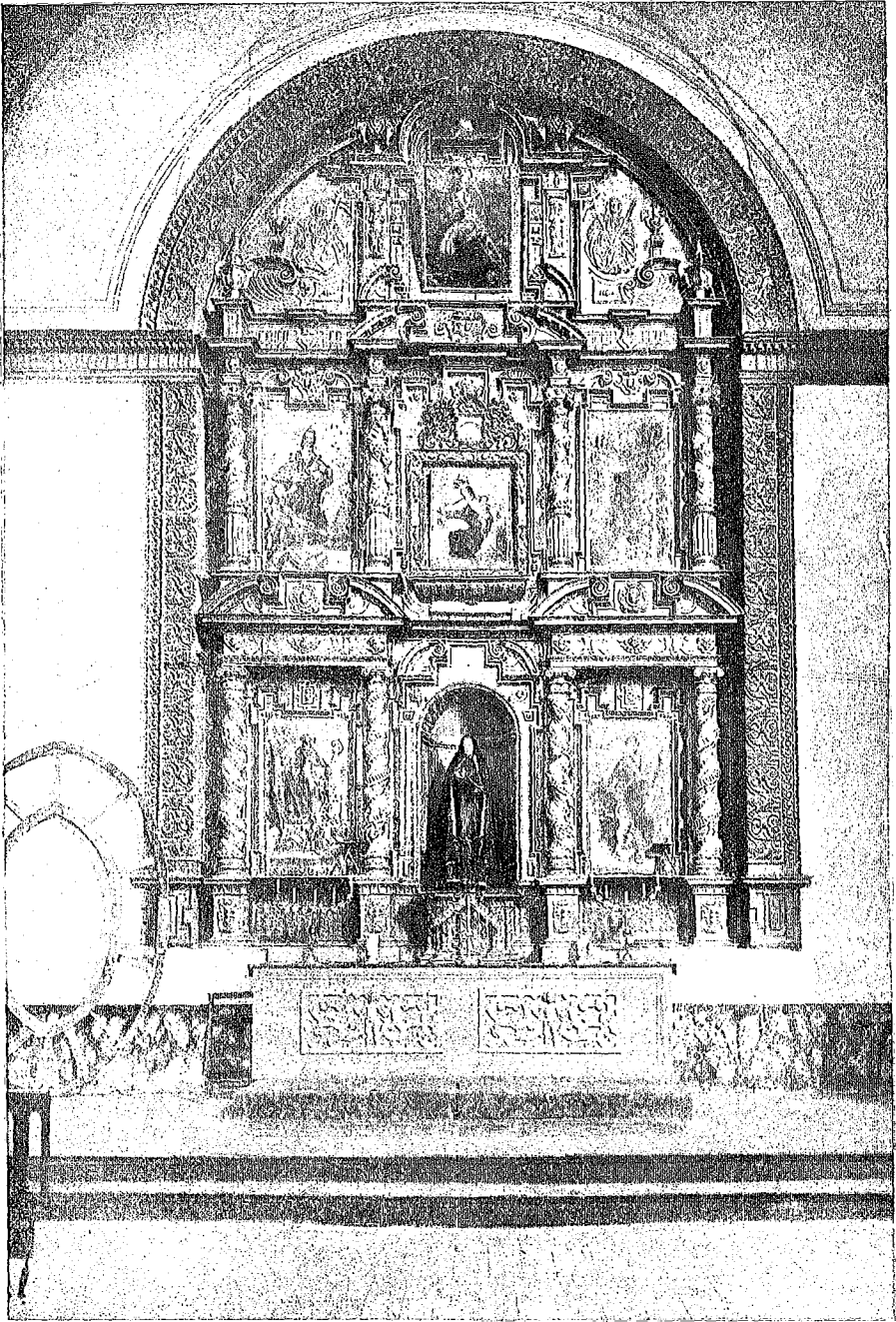


FIG. 72.—*Quito*. Un retablo de la iglesia de la Concepción.

(Foto Laso.)

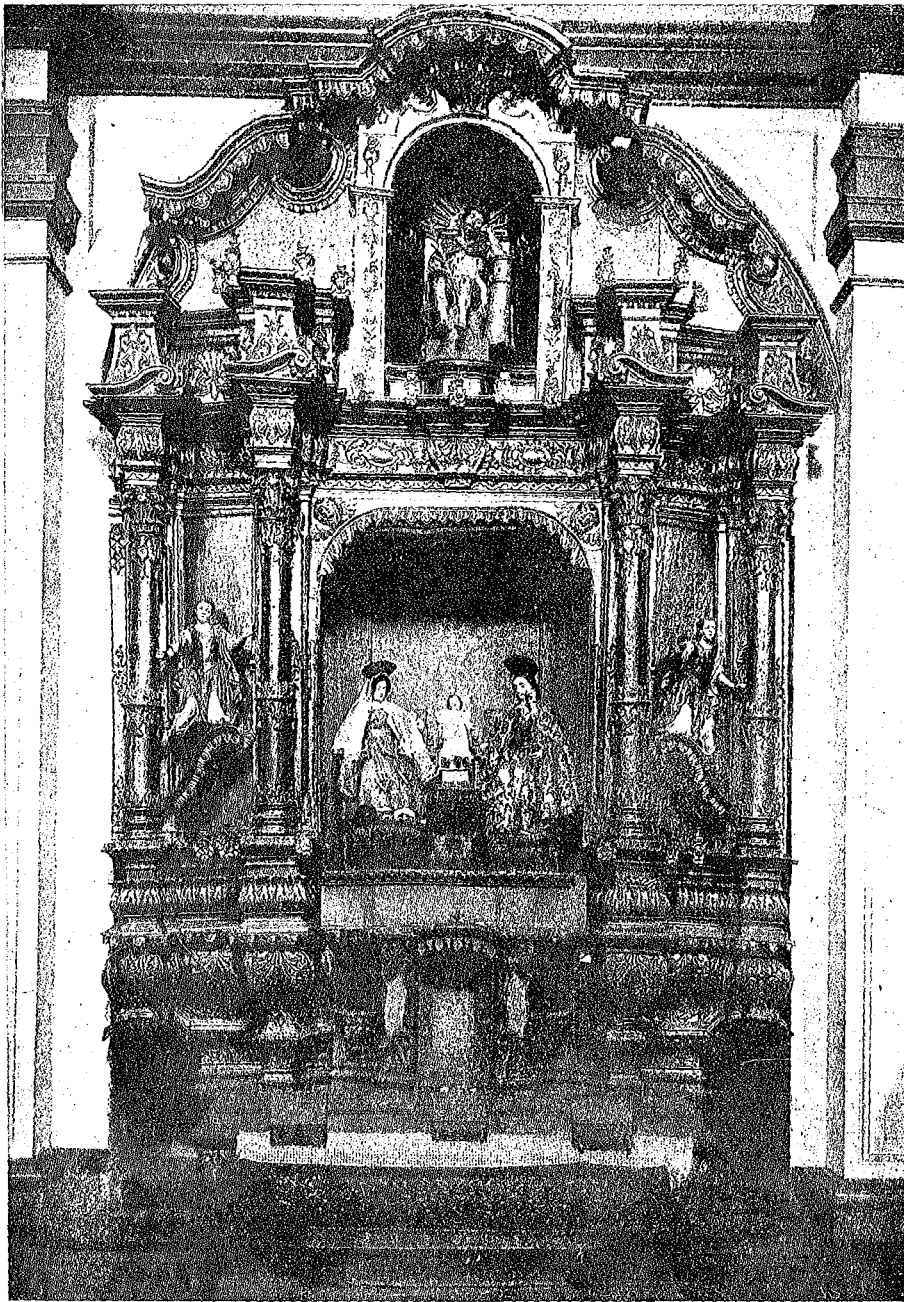


FIG. 73.— Quito. Uno de los retablos de la iglesia del Carmen Antiguo.

(Foto Laso.)

segundo. Como consecuencia de esto, el retablo absorbió gran parte de la vida de la escultura quiteña colonial; había tanto trabajo, que los escultores y doradores se multiplicaron hasta contarse por centenares sólo con ese objeto, amén de los que se dedicaban a tallar púlpitos y sagrarios, candeleros y candelabros, puertas y mamparas, urnas y mariolas, credencias, atriles, sillones, bancas, cimborios, baldaquinos, confesonarios, ambones y mil otros objetos del mobiliario eclesiástico, sin contar a los imagineros, que se dedicaban exclusivamente a esculpir estatuas para las iglesias y para las casas y oratorios privados, y a los que se ocupaban del mobiliario civil: cofres, cajas, huchas, catres, armarios, bargueños, escritorios, costureros, sillas, molduras, etc. Quito se vió entonces convertido en algo así como una colmena de abejas, por obra y gracia de sus escultores. De ahí que no debemos sorprendernos que, terminadas las obras de construcción y decoración de iglesias, los escultores quiteños hubieran empezado a inundar con sus obras toda la América, inclusive el mismo México, que contó también en su seno con un buen núcleo de escultores que tallaron la embriagadora decoración de sus cien iglesias. He aquí lo que a este respecto dice Sartorio en su informe a Mussolini, sobre la misión artística que le confió para América en 1924:

La scultura delle chiese del Messico non diferé nel primo momento della scultura sacra che ebbe il suo centro in Quito, anzi molte scultura quiteña si vedono in queste chiese.

Los retablos no siempre fueron diseñados y ejecutados por un mismo escultor. Algunas veces así sucedió, como el caso del retablo del presbiterio de la Basílica mercedaria, dibujado y tallado por Benardo Legarda a principios del siglo XVIII, o como el de la capilla de Santa Ana, por Caspicara, en la iglesia de la Catedral; pero otras, el trabajo de concepción y ejecución se dividió entre varios artifices; uno dibujaba el proyecto y otro lo llevaba a cabo, como pasó con el retablo del Santuario de Guápulo, diseñado por Marcos Tomás Correa y tallado por Juan Bautista Menacho a fines del siglo XVII. Pero en uno u otro caso ponía sus manos otro individuo: el ensamblador, a quien se le entregaba el dibujo para que corte, talle y una las piezas de madera del retablo. El retablo quiteño sufrió las influencias de los estilos plateresco (siglo XVI), barroco y churrigueresco (siglos XVII y XVIII), y dentro de estos tres estilos que caracterizan sus épocas ha dejado modelos verdaderamente únicos de arte decorativo escultórico y creación arquitectónica, a veces originalísimos por su mezcla con detalles y elementos del estilo indígena americano y del asiático.

El retablo quiteño, como el americano en general, no se parece sino muy poco al europeo.

Para los americanos, el retablo en madera llegó a ser un pretexto para demostrar la riqueza del Nuevo Mundo. Nuestros antepasados se gozaban en

ver resplandecer los templos con los reflejos del oro, y para ello exigieron de los escultores no sólo cubrir las capillas laterales y el presbiterio con revestimiento de madera tallada, sino que muchas veces llevaron éste, como hemos ya dicho, a toda la superficie interior del templo.

El retablo quiteño es, pues, un verdadero monumento de riqueza. Según la altura del espacio que debe cubrir o la importancia que quiera darle, tiene uno, dos, tres o más cuerpos, subdivididos en paneles por medio de columnas. Nuestros retablos de los siglos XVI y XVII son, indistintamente, platerescos o barrocos, y los del siglo XVIII, churriguerescos o rococós. Tal vez el más típico entre los retablos puramente platerescos fué el de la iglesia de Guápulo, que cubría el testero del presbiterio y que no se le conoce sino por un cuadro de Miguel de Santiago, pues se quemó en un incendio en 1835. Los primitivos que hoy existen son los dos de los altares grandes del Santuario arriba nombrado, tres pequeños en San Francisco y los de los altares de los cuatro ángulos del claustro bajo del convento franciscano.

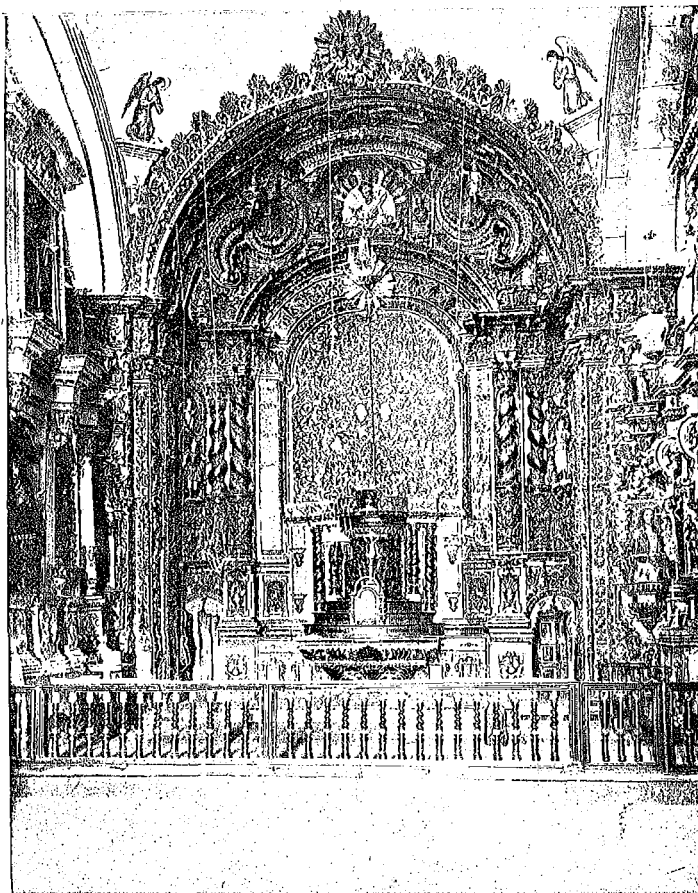


FIG. 74.—*Quito*. El retablo central de la iglesia de Cantuña.  
(Foto Laso.)

En cambio, los retablos barrocos y churriguerescos abundan, con sus frontones abiertos, sus columnas salomónicas, grutescos, uvas y pámpanos, y algunos de ellos son verdaderamente preciosos, como el del presbiterio de San Francisco, los laterales de la Merced, todos los del Hospital, la Compañía y San Agustín.

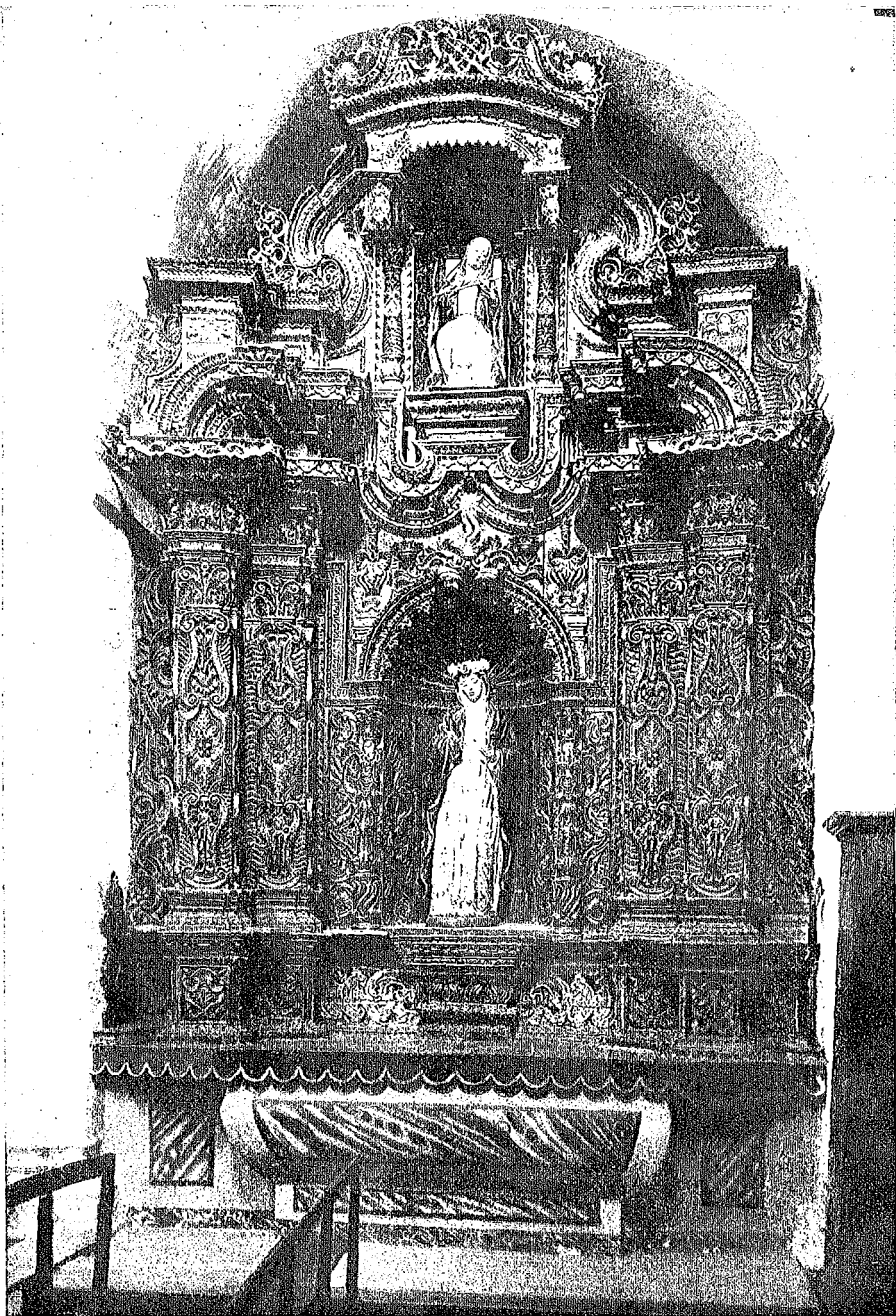


FIG. 75.—*Quito*. Retablo de dos nichos en la iglesia del Hospital.

(Foto Laso.)

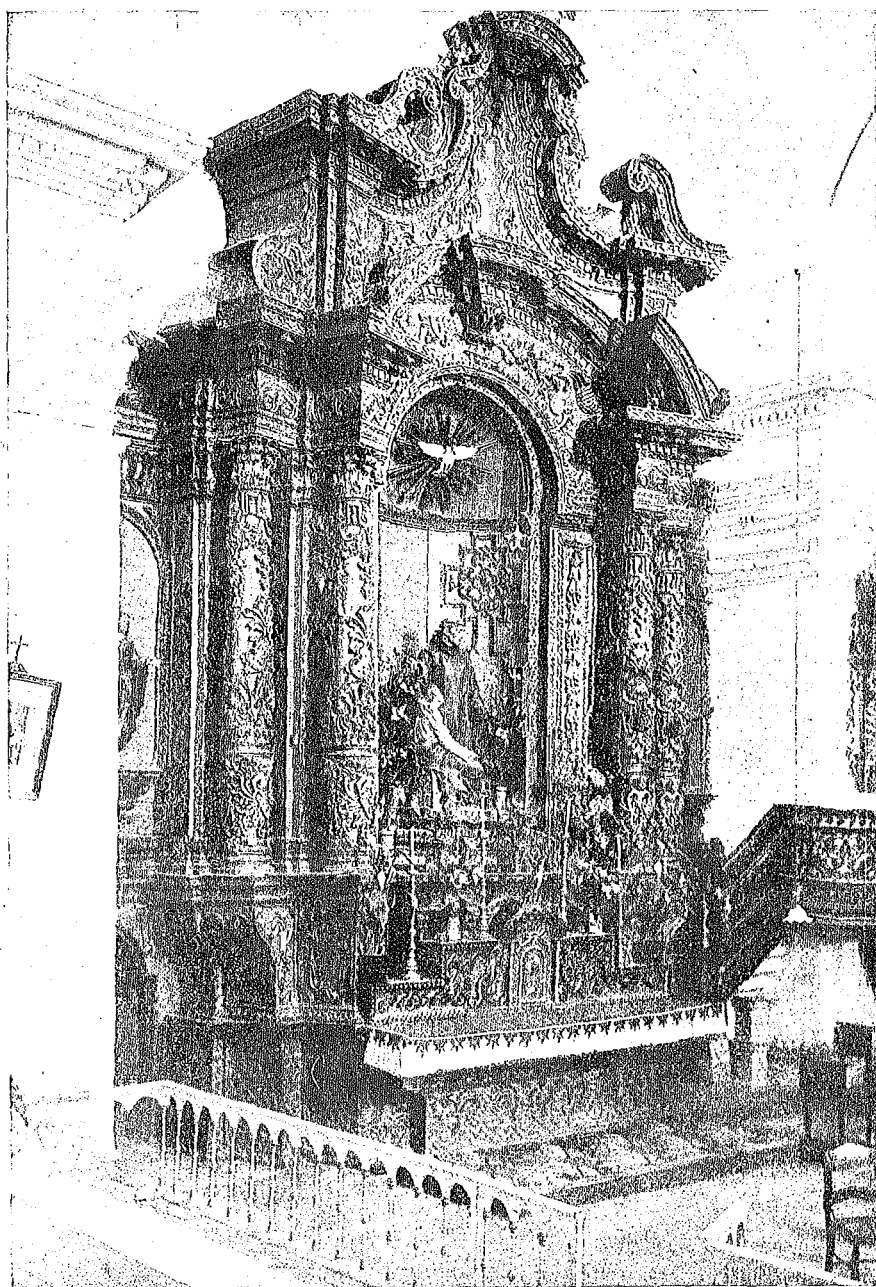


FIG. 76.—*Quito*. Retablo de un nicho en la iglesia del Hospital.

(Foto Laso)



Como ejemplos de retablos estilo rococó, introducido en España a mediados del siglo xviii, tenemos algunos en el Carmen Antiguo.

Ciertos retablos de la época plateresca tienen en sus compartimientos, separados por columnitas, bajorrelieves, como se ve en los del claustro del convento de San Francisco, en vez de los nichos con estatuas o molduras con cuadros pintados.

Generalmente, en la escultura quiteña, un retablo es un gran pórtico con entablamento y columnas, flanqueado a veces por nichos para estatuas o cuadros, terminado por frontones y pináculos, florones o remates de coronamiento y dorado completamente. La división de los compartimientos se hace por columnas, por pilastras decoradas o por embutidos. Las columnas son de diversidad infinita, siendo las más preferidas las corolíticas, cuyo fuste está coronado con guirnaldas en espiral, las cubiertas de follaje con imbricaciones, las anilladas, estriadas, rústicas y salomónicas. El capricho del artista ha inventado también otras formas estrafalarias de columnas.

Las pilastras decoradas son, unas veces, sencillas, como las de los altares del Carmen Antiguo (fig. 73); otras, recargadas de rica ornamentación renacentista, como un precioso altar del Hospital, ejecutado en oro y rojo (fig. 75), y otras llevan una decoración sobresaliente en espirales, a manera de larga ménsula, como se muestra en el primer cuerpo del retablo lateral derecho de la capilla del Comulgatorio y en el de la capilla de Villacís, en San Francisco (figs. 77 y 83).

Muy común es la división de los compartimientos del retablo por medio de embutidos. Así se halla formado el segundo cuerpo de los retablos del presbiterio y de la capilla de Villacís, en San Francisco, y el último del retablo del presbiterio de la capilla del Hospital (fig. 83).

Como ejemplo de un tipo especial de retablo, del que se hallarán pocos, citemos el del Calvario de San Diego, en el cual, aquél se destaca sobre un nicho lleno de pequeños espacios cuadrangulares, separados con molduras doradas, donde se alojan pinturas de ángeles de forma característica o se han puesto espejos (fig. 172).

Otro tipo raro es el del retablo del testero de la sala capitular de San Agustín, derivación, o más bien dicho, ampliación o agrandamiento del retablo portátil del siglo xviii, o de los caseros que se conservan todavía en los oratorios privados de muchas casas quiteñas: un gran pórtico de arco semicircular, en donde están inscritos dos nichos de igual forma, flanqueados por columnas salomónicas churriguerescas, y en los cuales se alojan las estatuas de la Virgen de los Dolores y San Juan. Dividiendo o separando los dos nichos se halla un precioso crucifijo, enorme, inscrito en una moldura y abrazando los dos nichos y las dos figuras. El Cristo es uno de los ejemplares hermosos de la escultura quiteña, y es, tal vez, de Olmos, el mismo autor del Cristo de la Agonía de la iglesia de San Roque (fig 164).

Como puede verse por los ejemplos que citamos, el retablo quiteño es un pretexto para teatralizar ricamente los templos. El objeto del retablo para el escultor quiteño es la ostentación de riqueza de formas, puestas allí caprichosamente, pero nunca ilógica o desordenadamente. Adornar el templo, pero adornarlo con múltiples figuras escultóricas y con el brillo del oro, alguna vez sobre fondo rojo, como en los retablos del Hospital y de la capilla del Rosario, en Santo Domingo: he ahí lo que se proponían nuestros artistas al labrar sus retablos. Partiendo de este concepto de lo colosalmente rico, nada fué más natural que extendieran la manera del retablo a las paredes, a las bóvedas y a las pilastras de todo el templo, llenándolas de revestimientos tallados y dorados en profusión formidable. Así se explican las decoraciones del templo de San Francisco, cuya cruz, formada por el presbiterio, la nave principal y la del crucero, es un solo y continuado retablo, inclusive los magníficos artesanos que la cubren. El retablo quiteño no cuenta nada,

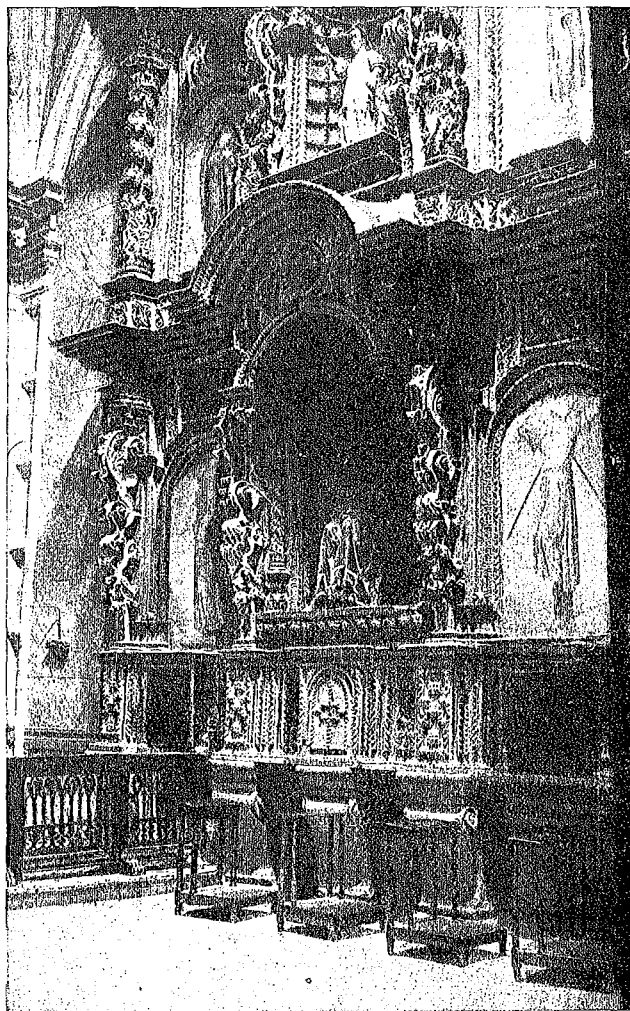


FIG. 77.—*Quito.* El último retablo que se colocó en la iglesia de San Francisco, por el año 1730.

(Foto Noroña.)

sólo tiene el mágico poder de producir una conmoción teatral de magnificencia y expresar un misticismo inédito en la pasión religiosa de quien no fuese americano. El escultor que lo fabrica pone mucho calor en escoger las formas más caprichosas, más difíciles y que le parecen más bellas, para mezclarlas como mejor imagina dentro de medios deco-

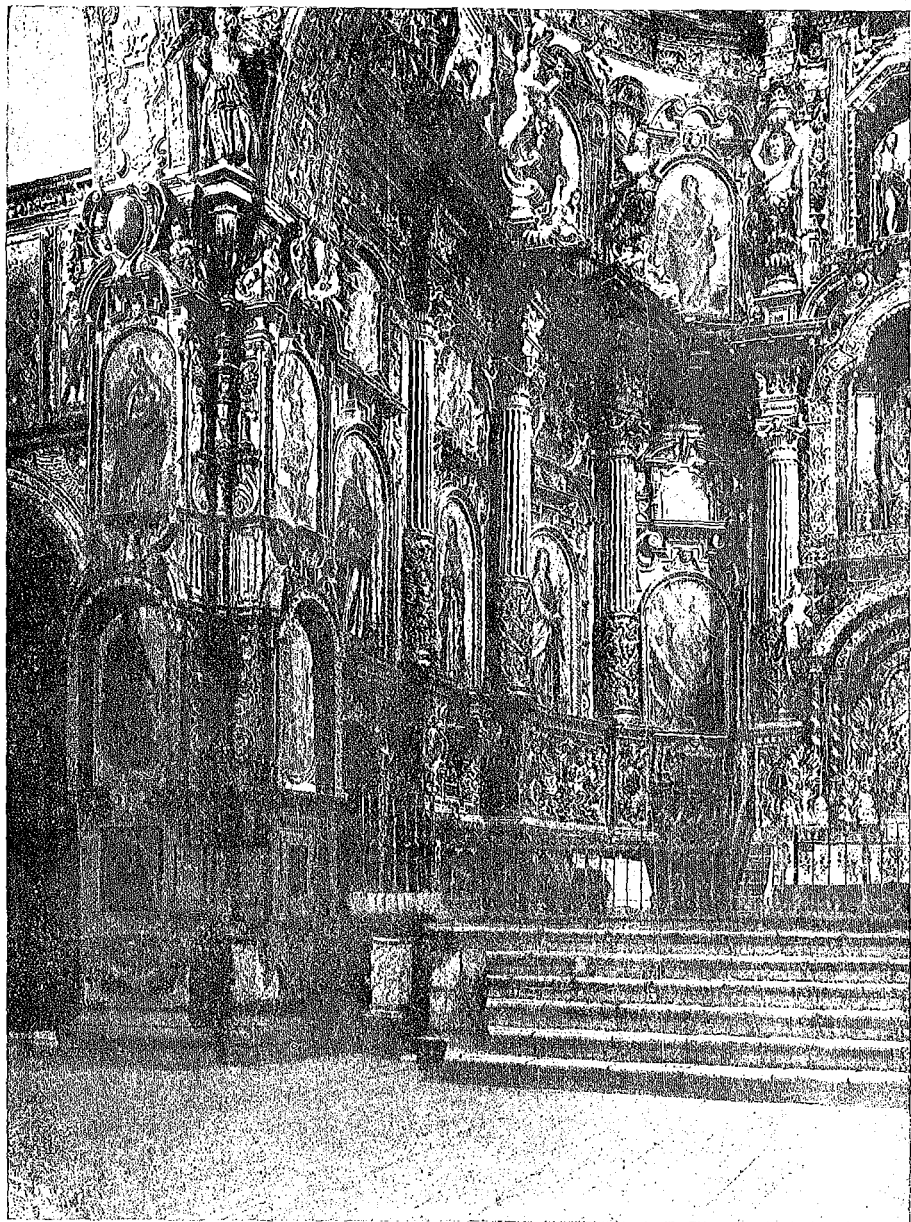


FIG. 78.—*Quito*. La estupenda decoración del presbiterio de la iglesia de San Francisco.

(Foto Laso.)



FIG. 79.—En el nicho superior del retablo se ve el Bautismo de Cristo, de Diego de Robles, y en el central, la Concepción, de Legarda.

(Foto Laso.)

rativos tal vez nuevos, soldándolos con movimientos diversos, violentos y fantásticos de líneas que, llamando la atención del espectador, ya de un lado, ya de otro, no dejan de producir un goce estético. Y en ese monumento recargado de formas hace destacar en nichos encantadoras estatuas llenas de ese naturalismo castellano que, unido a la interpretación oriental de las figuras religiosas aportada por los artífices asiáticos convertidos traídos a Quito por los franciscanos, ha producido símbolos iconológicos desconocidos en Europa.

El más interesante retablo que tiene Quito es, sin disputa, el de la capilla Mayor de San Francisco, que llena todo el presbiterio. Levantado a fines del siglo xvi, su estilo es barroco, con influencias del Renacimiento flamenco y algunos recuerdos orientales (figs. 78 y 79). Para apreciar su verdadero carácter es preciso tener en cuenta la descripción que de él hace Fr. Diego de Córdoba y Salinas en su *Corónica de la Religiosísima Orden de los doce Apóstoles del Perú*, parafraseando la que le enviaron para su obra en 1650 los frailes de Quito, durante el provincialato de Fr. Fernando de Cózar:

El retablo del altar mayor—dice—, poblado de estatuas, a imitación del Panteón de Roma, da vuelta toda la capilla Mayor en redondo, todo de cedro; obra superior por la valentía del arte y escultura con que la labraron escogidos artífices.

Desde 1713, en que se despojaron al retablo todas sus estatuas, se le quitó una parte integrante de su carácter y belleza, que vinieron todavía muy a menos cuando a mediados del siglo xviii se substituyó el sagrario de madera tallada con otro que, aunque más rico por sus labores y columnas de plata, no obedece a la ordenación con que fué trazado por su autor. La substitución del sagrario no parece que désagrado a nuestros abuelos, pero sí la de las estatuas de los santos por los cuadros de los apóstoles, que hoy existen todavía. Se expusieron quejas ante el Comisario general de Indias, Fr. Joseph de Sans, quien, acogiéndolas, dictó una patente el 13 de agosto de 1717, en la cual encontramos los siguientes conceptos:

Otro si aviendo tenido noticia de que el M. R. P. Comiso. Genl. Fr. Jose de Quadros mando y dio orden para q. del Retablo del altar mar. de nro. Convto. de S. Pablo de Quito se quite las efigies de tabla o bulto de S. Pablo Apostol de N. P. S. Domingo S. Buenava. San Antonio de Padua y otros santos de la orden todos de estatura perfecta adornados los nichos donde estavan colocados de conchas dorados cada uno en su pedestal o piania q. autorizavan y hermooseavan al retablo de dho. altar maior, y q. en su lugar se pusieren las pinturas de los liensos o cuadros de los Apostoles q. antiguafe. tenia dho. altar maior con sentimiento no solo de los religiosos sino tambien de los seculares sobre q. tenemos diferentes cartas de personas desapasionadas: Mandamos a V. P. R. q. luego q. resiva esta nra. Patente de las providencias nesasarias para q. se coloquen en dicho altar mar. las efigies de tabla de dihos. S. S. en los nichos q. antes estavan por ser mas bien vistos de todos q. los cuadros q. se an puesto en el, y al presente tiene diho. retablo.

Han pasado, sin embargo, más de doscientos años, y aquel mandato no se ha cumplido. El entusiasmo despertado en Quito desde hace algún tiempo

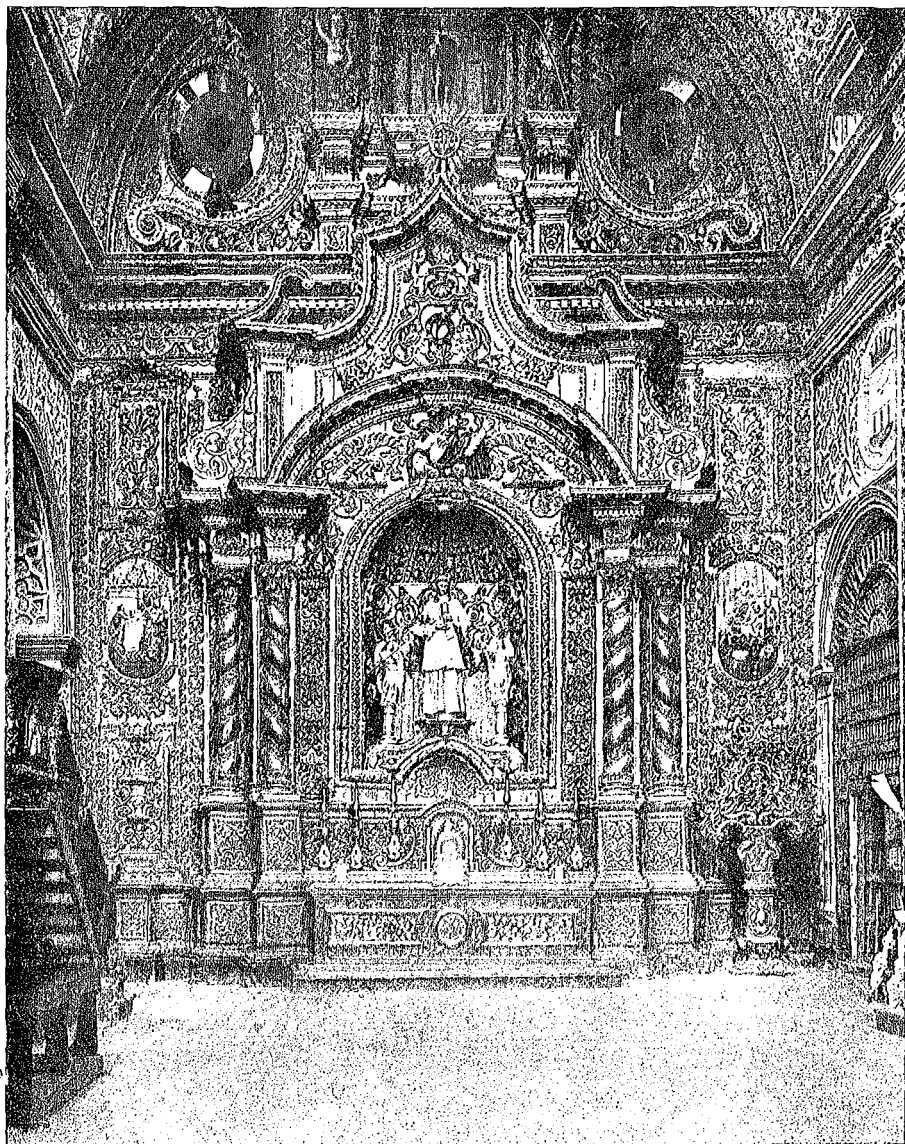


FIG. 80.—El bello retablo de San Ramón Nonnato en la basílica de la Merced, en Quito. (Foto Laso.)

por la conservación de nuestra riqueza artística colonial, parece que ha movido ya los resortes que pudieran realizar la reposición del retablo a su estado anterior, lo cual no sería difícil, desde que existen todas las estatuas que de



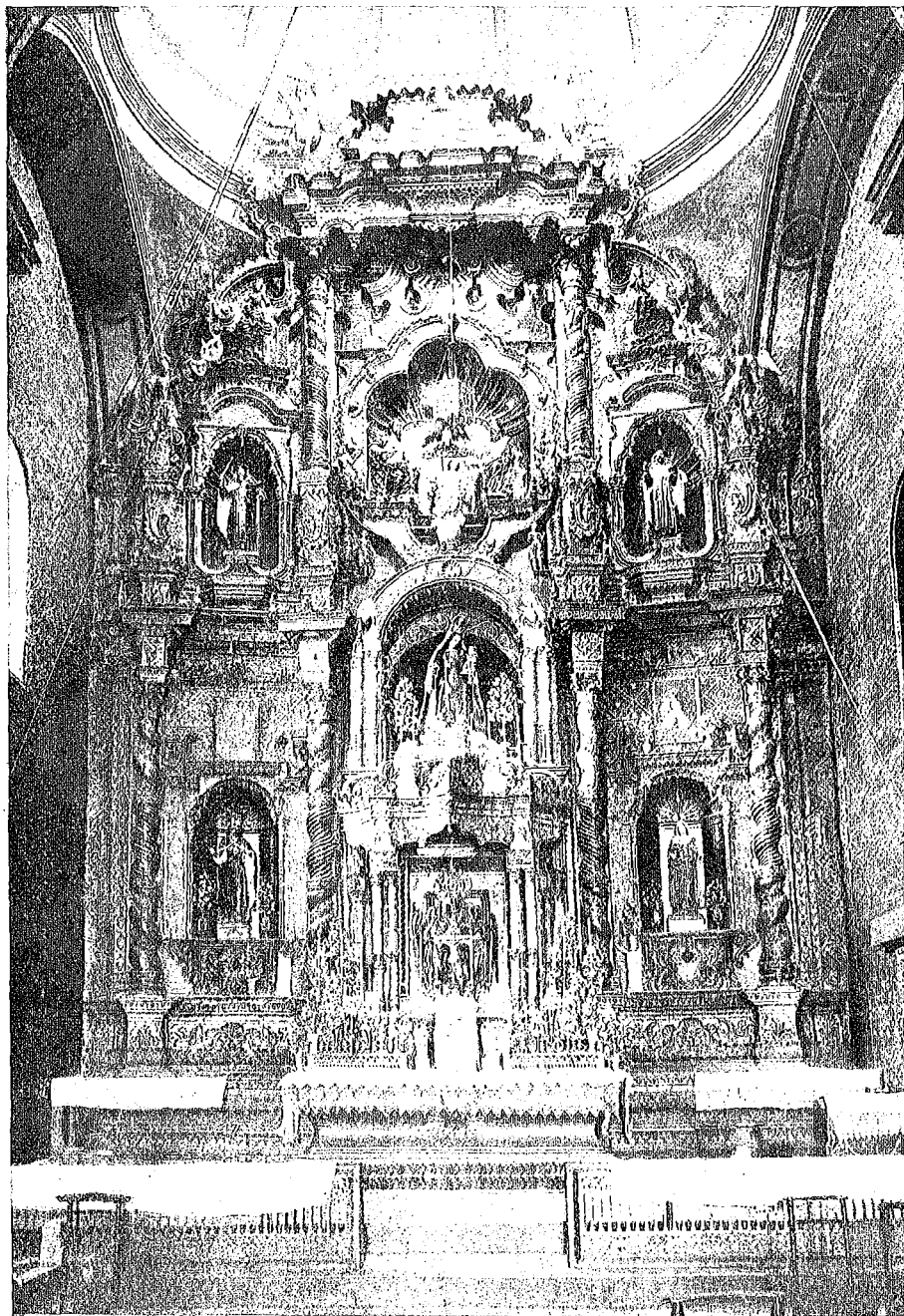


FIG. 81.—Precioso retablo del presbiterio de la Iglesia del Carmen Moderno, en Quito.

(Foto Laso.)

esos nichos se quitaron por mala orden del P. Quadros, del P. Chaberú y del Capítulo del año 1713. Es verdad que hay una dificultad, la de rehacer los nichos, cegados completamente para recibir las telas, pues se han quitado sus conchas talladas y se las ha sustituido con tablas; pero tal dificultad es bien pequeña, como cualquiera alcanza a comprender. De todas maneras es necesaria aquella restauración, que la estética impone, tanto como el respeto a la magnífica obra de arte como es ese retablo.

Con esta digresión, seguiremos en la presentación del retablo franciscano, y para ello copiemos la descripción que hicimos en el volumen primero de nuestro citado libro *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*:

Subamos ahora al presbiterio por los seis escalones de la grada de alabastro. Todo él es una pura maravilla y un solo retablo dividido en nueve partes: una central, correspondiente al altar mayor, y ocho laterales, separadas por columnas de fuste acanalado con grutescos en el tercio inferior, terminadas en un capitel historiado caprichosamente con mascarones y figuras colocadas sobre hojas de acanto. Estas columnas se levantan sobre una base ornamentada con una cartela de estilo renacimiento. Entre la segunda y tercera base de cada lado hay un bajorrelieve que representa: el de la derecha, a los evangelistas San Marcos y San Lucas, y el de la izquierda, a San Juan y San Mateo, con sus respectivos atributos, envueltos y encuadrados en mil follajes y grutescos. Las columnas con sus correspondientes pedestales y zócalo, descansan sobre un estilobato muy finamente construido, interrumpido por las puertas de entrada a la sacristía y las que, situadas en las puertas de la última columna y las pilastras del arco toral del presbiterio, conducen a la capilla lateral de Santa Marta, la de la izquierda, y hacia la entrada de la capilla de Villacís, la de la derecha. Los espacios entre los fustes de las columnas están divididos en dos partes: en la inferior, para dar cabida a ocho nichos antes ocupados por estatuas de santos y hoy cegados por ocho telas con las imágenes de los Apóstoles, y en la superior, para colocar otras estatuas similares. Encima de esta columnata y de un arquitrabe sencillo y elegante corre un friso cortado por salientes colocadas sobre cada capitel y decorado con cabezas y follajes. Luego viene una cornisa cortada y sobre ella seis tímpanos en cuya rampa se hallan recostadas figuras que representan las Virtudes teologales y cardinales.

En el medio de este primero y principal cuerpo del gran retablo que estamos describiendo se encuentra el altar mayor, lo más rico de todo el presbiterio. Lo forma una gran mesa sobre la cual se levanta una escalinata de espejos adornada de serpeantes de plata, que conduce al sagrario, formado de un portal de cuatro arcos escarzanos, cuyas archivoltas están cubiertas de un marco de plata que encuadra espejos, sobre los cuales se extienden vástagos de vid tallados en plata. Los arcos descansan sobre ocho columnas salomónicas de plata. La puerta corrediza del sagrario es también espejada y sobre ella se ha figurado en plata el símbolo del Padre Eterno con rayos de luz en su contorno, y al pie, unos racimos de uvas. Primitivamente, cuando se hizo el gran retablo del altar mayor, el sagrario fué de madera tallada y formaba una sola decoración con el conjunto. A mediados del siglo XVIII se lo enriqueció. Destruyéronse las molduras de plata de todos los espejos, lo que produjo el precio de treinta



marcos cuyo valor se utilizó en hacer varias alhajas que se depositaron en la sacristía, y compráronse otros espejos mejores para colocarlos en el nuevo sagrario de la manera como ahora se encuentran. Aún se conservan los rastros de haber sido cortada la madera del retablo para cambiar el antiguo sagrario con el que hoy existe, encima del cual se halla un gran tabernáculo cuya entrada es un arco de espejos realzados de ramos de hojas y flores de plata. En él se encuentra una estatua de la Inmaculada

Concepción, obra de Bernardo Legarda, escultor de fines del siglo xvii y principios del xviii.

Luego viene el segundo cuerpo del retablo, destacándose en su centro otro tabernáculo ejecutado a líneas rectas, como para que la vista del espectador descanse de tanta curva, y allí encontramos el grupo escultórico de Diego de Robles, el primer escultor de la Colonia, representando el bautismo de Jesucristo. A un lado y a otro de este tabernáculo, y sustituyendo las seis columnas centrales del cuerpo inferior, se han puesto seis embutidos, dos de los cuales, los del centro, hacen veces de cariátides que sostienen un capitel compuesto, sobre el cual se apoya un frontón entrecortado para dar cabida a una gran paloma, símbolo del Espíritu Santo.

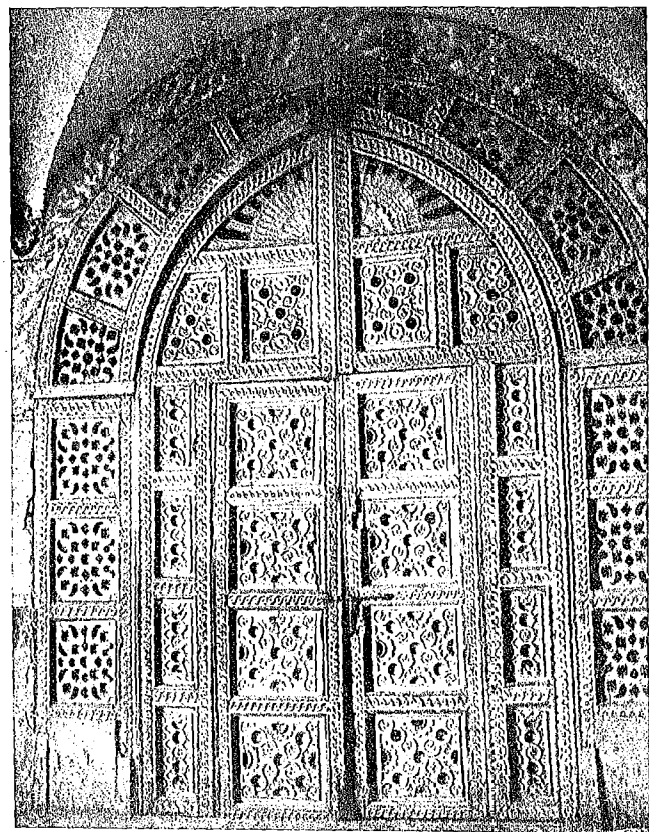


FIG. 82 — Hermosas puertas del Convento del Tejar.

(Foto Noroña.)

Los otros cuatro embutidos tienen la figura de ángeles orantes, y entre ellos se hallan cuatro grandes telas obturando los nichos que antes ocupaban estatuas. Junto a los arcos torales termina esta decoración con un cuadro que, sostenido por ángeles, contiene la imagen de un santo de la iglesia. Encima de esta parte del cuerpo central que dejamos descrita, corre un friso decorado, parte con ornamentos lineales y parte con aplicaciones de elementos decorativos, como floreros y ramas destacadas, y luego una gran cornisa sobre la cual descansan diez y seis retratos de cardenales de la iglesia romana en sus respectivos cuadros, formando el remate de este hermoso retablo. En la mitad, una colosal estatua del Padre Eterno

domina el conjunto. Dan luz al retablo dos ventanas laterales que, como todo el presbiterio, se hallan revestidas con tallas doradas y pintadas en rojo y verde.

Magníficos son también los retablos grandes del crucero de la misma iglesia franciscana, con sus coronamientos indochinos; los de la Merced, imitaciones superiores al modelo—los de la Compañía—; la colección de altares laterales de San Agustín; el magnífico y rico del presbiterio del Carmen Moderno, probable obra de Legarda, el mismo autor del presbiterio de la Merced; el altar de la Virgen del Sagrado Corazón, en la capilla del Sagrario, sus dos laterales y el primero de la nave lateral izquierda; el de Santa Ana y el de San Pedro, en la Catedral; los dorados sobre fondo rojo de la iglesia del Hospital, y, sobre todo, el conjunto de altares y el revestimiento, también en rojo y oro, de la capilla del Rosario, en Santo Domingo. No ponemos en la lista los altares de la Compañía, porque acerca de esta iglesia nos ocuparemos en capítulo separado.

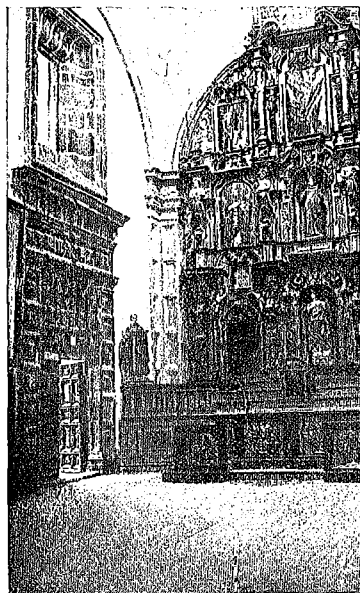
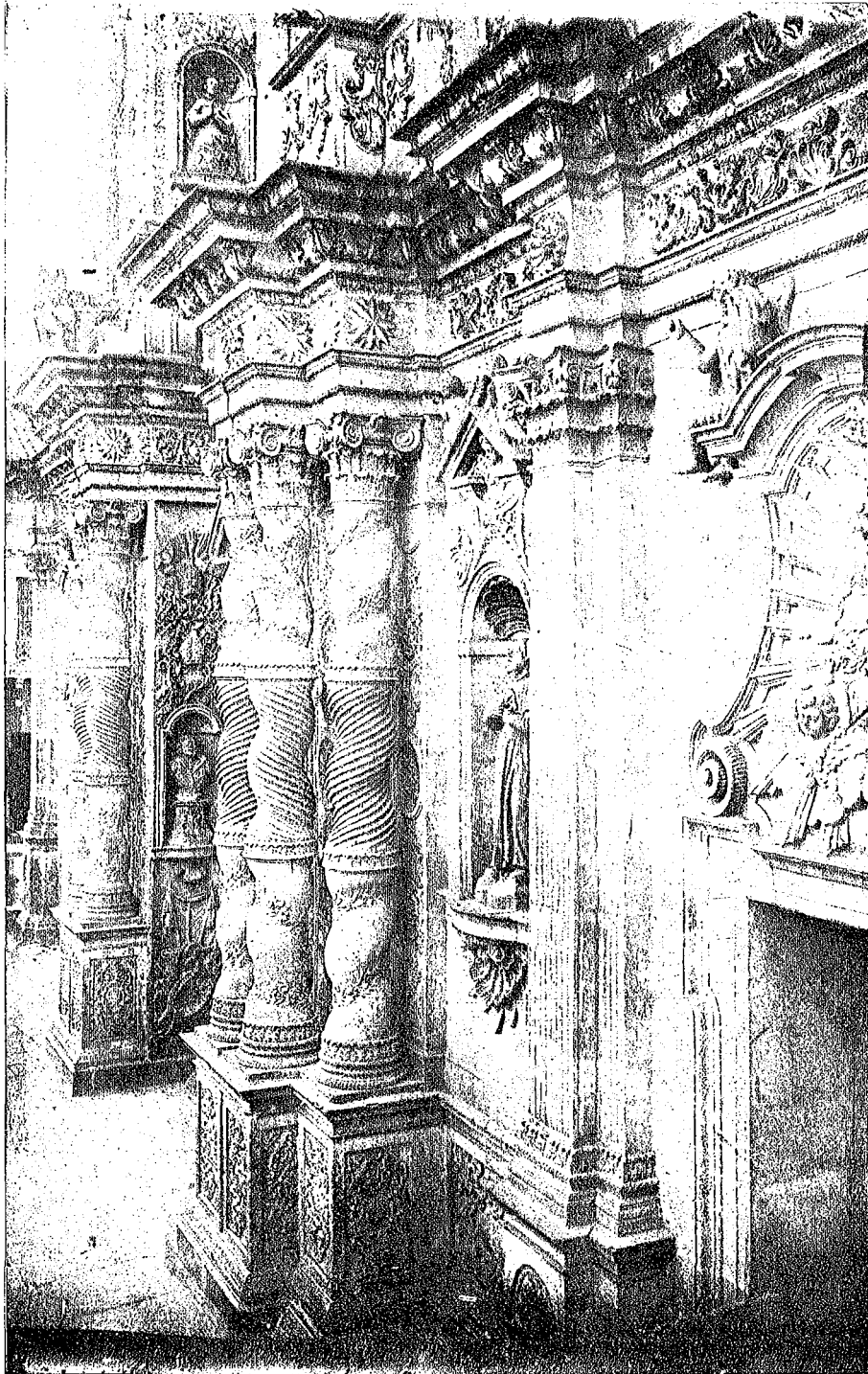


FIG. 83.—Retablo de la capilla de Villacís en San Francisco, ejecutado por el año de 1660.

(Foto Noroña.)





LÁM. XV.—Un hermoso detalle de la fachada del templo de la Compañía de Jesús.  
(Foto Noroña.)



## Sagrarios, púlpitos, mamparas y mobiliario eclesiástico

**A**UNQUE los sagrarios y tabernáculos datan de la época de Constantino, no formaron parte del altar sino desde el siglo xv en que se los colocó en el centro y parte inferior del retablo, como los vemos ahora. No nos debe, pues, tomar de nuevo el que, formando el sagrario y tabernáculo parte integrante del retablo, los escultores de éste hayan puesto especial interés y cuidado en tallarlo de manera excepcional, considerándolo casi siempre como el centro propio de su obra, a lo menos en los retablos presbiterales.

Nada más precioso como los sagrarios y tabernáculos quiteños. Los hay de un arte acabado y de una inmensa riqueza. Pero estas maravillas no se hallan siempre visibles, sino ocultas en el interior. Así, los sagrarios de los retablos de Cantuña y San Diego, de escasa ornamentación exterior, llevan en su interior verdaderos prodigios de talla y escultura; se diría un amontonamiento recargado de figuraciones de toda clase, principalmente florales y geométricas. Y si los sagrarios del Carmen Moderno y de San Francisco manifiestan suma riqueza por la plata y espejos de su revestimiento aparente y por su presentación externa, no es menor la que contienen en su interior. En la iglesia de San Francisco, en uno de los altares laterales de la nave derecha, hay un tabernáculo pequeño que pasa desapercibido, porque su figura exterior, desgraciada y miserable, no hace inaginar que tras esa aparente pobreza se hallan escondidas preciosas joyas de la escultura quiteña: unos bajorrelieves que adornan las paredes de aquel mueble, trabajo escultórico de una delicadeza y perfección sin iguales. Cada vez que nos hemos parado a contemplar esa maravilla, hemos también reflexionado en el carácter humilde de nuestros artistas, a quienes no sólo les importó muy poco el que su nombre pasara conocido a la posteridad, sino que hasta escondieron algunas veces la exce-

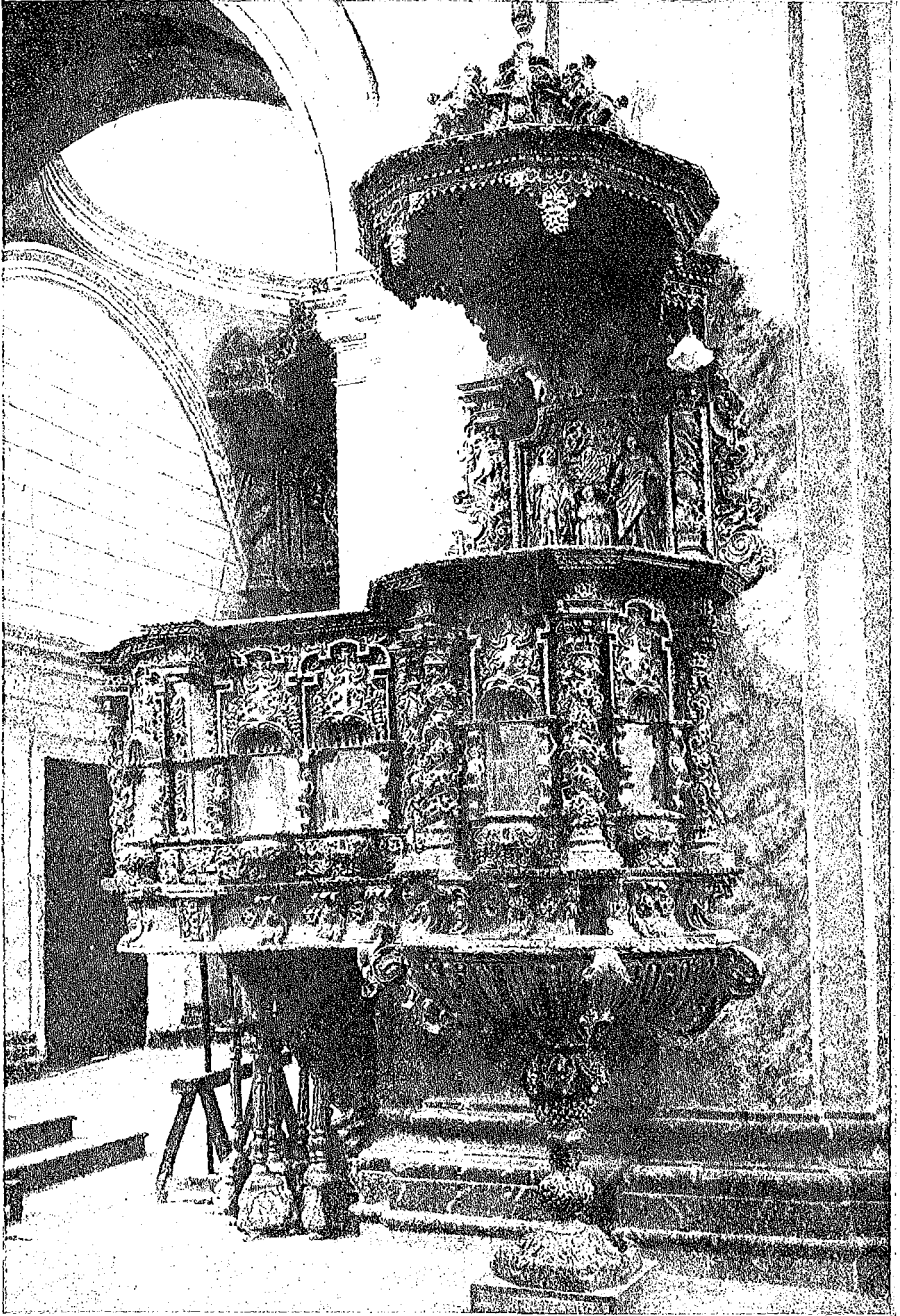


FIG. 84.—*Quito*. El púlpito de la iglesia del Sagrario. ¿1690?

(Foto Laso.)

lencia de sus obras, como hechas por ellos únicamente para la gloria de Dios, mas nunca con la humana pretensión de glorificar su propio nombre o deleitar a sus semejantes.

No son menos importantes las sillerías de coro existentes en los conventos de Quito. La primera en edad es la de San Francisco, obra de Fr. Francisco Benítez, religioso quiteño que floreció durante la primera mitad del siglo xvii. Como todas las sillerías de coro, tiene dos hileras de asiento, una alta y otra baja; la alta con 41 *sellia* de elevados respaldos y doseletes que van hasta media altura de las paredes del coro, y la baja con 40 *subsellia* de respal-

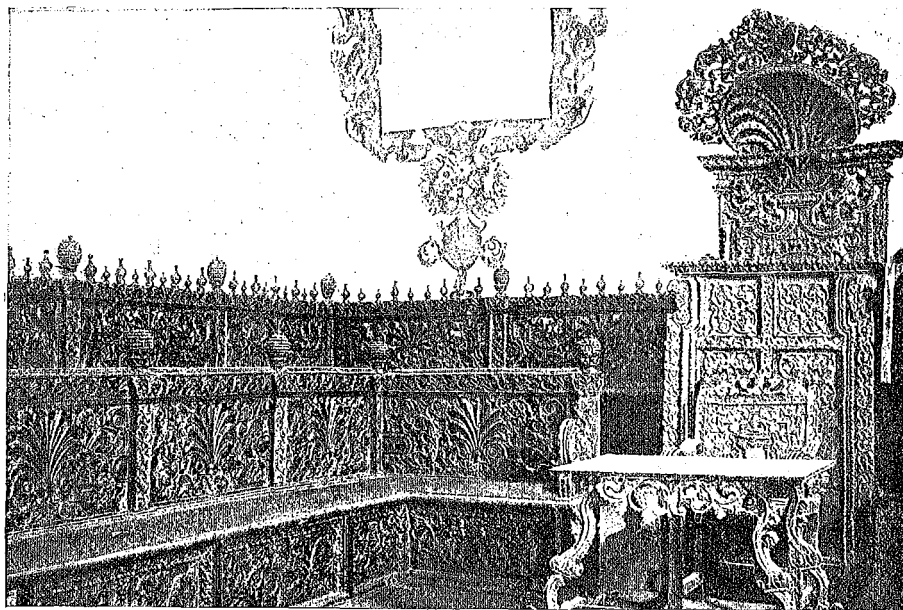


FIG. 85.—Quito. Convento de San Agustín. Detalles de la sillería de la sala capitular.

(Foto Noroña.)

dos sencillos, pequeños y muy pocos adornados. Los asientos de cada silla pueden levantarse hasta la posición vertical, gracias a bisagras que los sujetan, para dar comodidad al religioso cuando se pone de pie, formándole aquel apoyo disimulado, llamado por los frailes «banco de la paciencia», que les permite algún descanso durante ciertos largos oficios de las festividades religiosas. Los doseletes llevan una curiosa decoración de madera tallada, pintada y dorada, dividida en paneles por medio de semicolumnas rústicas, adornadas con flores y frutos. Los paneles están ocupados por cuarenta y cinco figuras de ángeles y santos de la orden franciscana, trabajados en media talla y policromados. Ocupa el centro de esta teoría, la Virgen (figs. 87 y 155).

La sillería del coro de la iglesia de la Merced es una imitación franca de la



de San Francisco, y si sus medias tallas de los paneles no tienen el carácter encantador que poseen las de aquella iglesia, su conjunto es, indudablemente,

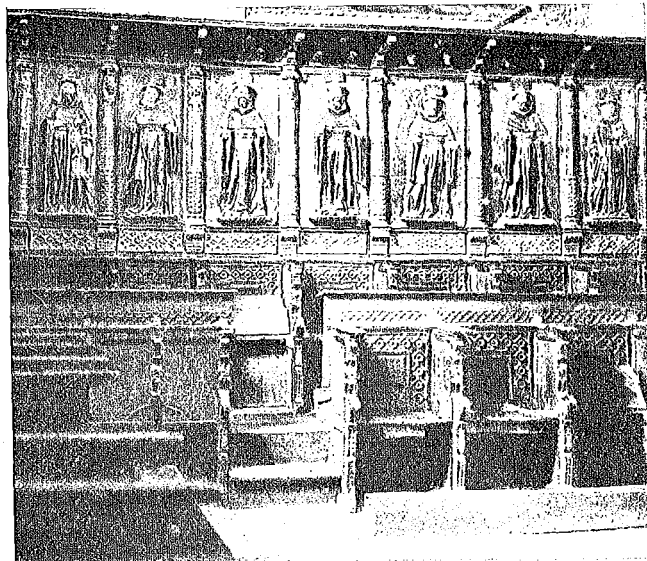


FIG. 86.—*Quito*. Sillería del coro de San Agustín.  
(Foto Noroñas)

báquicas que los separan. No olvidemos que el coro de San Francisco es de principios del siglo xvii y el de la Merced de principios del xviii, por lo cual

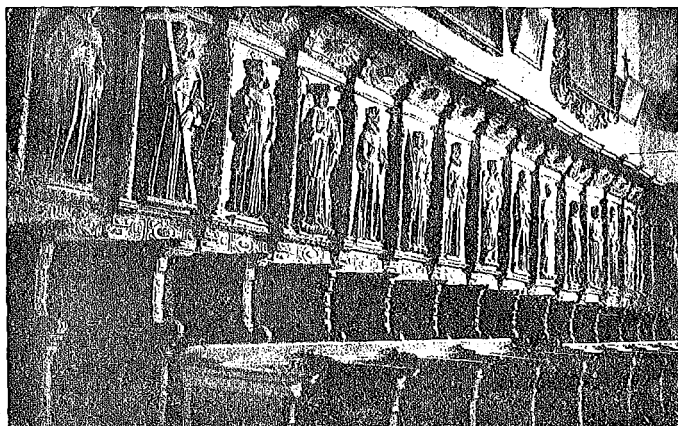
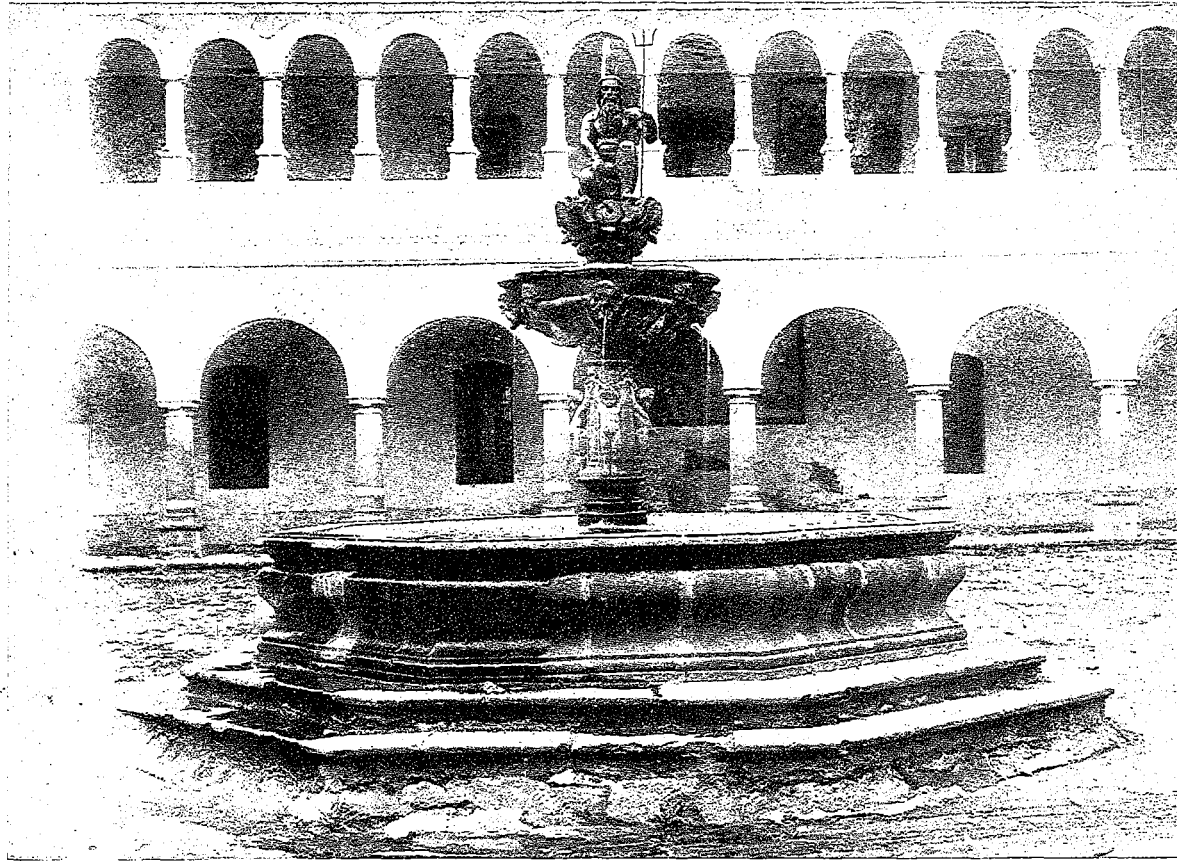


FIG. 87.—*Quito*. Sillería del coro de San Francisco.  
(Foto Noroña.)

llama la atención que el churriguerismo que se nota ya en los retablos de esa época, no hubiere informado la ornamentación del coro y de la sillería de nuestro templo mercedario.

La sillería del coro de San Agustín es copia de la de San Francisco y aún podría decirse que es obra del mismo



Lám. XVI.—*Quito*. La fuente del patio principal del convento de la Merced.

(Foto Laso.)



bio la talla de los santos que decoran los respaldos de las *sella* son más diestro que el manejado por Fr. Francisco Benítez y sus oficiales coro franciscano (figs. 26 y 86).

Pero los agustinos tienen en su sala capitular 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. Pocas veces la elegante y rica ornamentación del Renacimiento ha podido adquirir mayor encanto como en estas bancas, íntegramente caladas a manera de encaje. La perfecta ejecución de sus admirables motivos decorativos florales se deja notar en esta sillería aún más que en otros objetos de talla, porque dicho mobiliario no se halla estucado ni dorado, sino, como dicen los entalladores, *al natural*, permitiendo así apreciar los más delicados detalles formados por la gubia, hábil e inteligentemente conducida. Quizá el dorado le habría comunicado mayor riqueza aparente; pero no hay duda que con el estuco hubiera perdido todas las finuras artísticas que constituyen el encanto de esta sillería (figs. 13, 66, 67 y 85 y lám. I).

Las bancas talladas no eran raras en la época colonial, y si es verdad que los amplios canapés de los salones de nuestros abuelos eran hábilmente tallados, llevaban una decoración sencilla, mientras en los destinados a la iglesia, escultores y entalladores ejecutaban maravillas. Ahí tenemos en cualquiera de los conventos e iglesias de

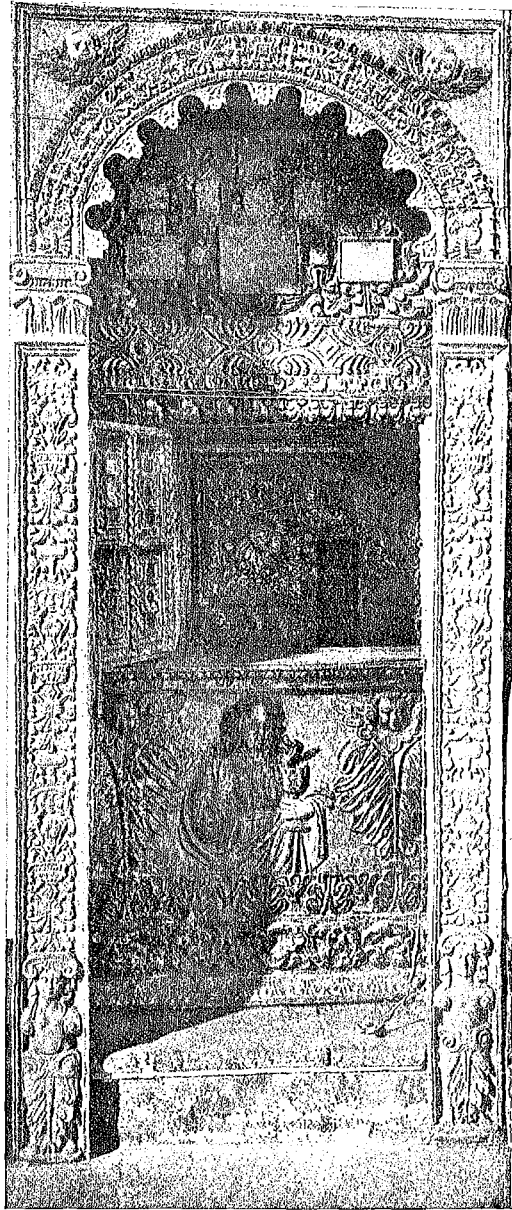


FIG. 88. — Quito. El comulgatorio de las religiosas en la iglesia de la Concepción.

(Foto Laso.)

Quito primorosos escaños como los que aún lucen San Francisco, San Agustín y la Compañía, de dibujo tan cuidadoso y delicado, que son dignos de tomarse en cuenta como modelos verdaderos de arte y signos de la altísima cultura artística a que llegó Quito durante la época de la dominación española.

Los púlpitos son otro de los asuntos en los cuales estos escultores realizaron prodigios de tallado.

Tal vez influyó mucho la velería por un mueble religioso recién introducido entonces en la forma que hoy se le conoce, pues si bien en el siglo xiv se adoptó el sistema de púlpitos, el navoz no se introdujo sino en el xvi. Muchísimo costó el mueble a nuestros artistas, como lo demuestran el extraordinario cariño y especial empeño con que se le labraron, conservando la forma exagonal ya boga desde la época oji. Casi no hay templo quichuano que no exhiba un púlpito primoroso, y cuando no exhiben, es porque el que vieron lo destruyó la ignorancia, como pasa en Santo Domingo, en donde al anti- ha sucedido otro sin cial alguna en su forma, ualidad apreciable.

Larga sería la lista que

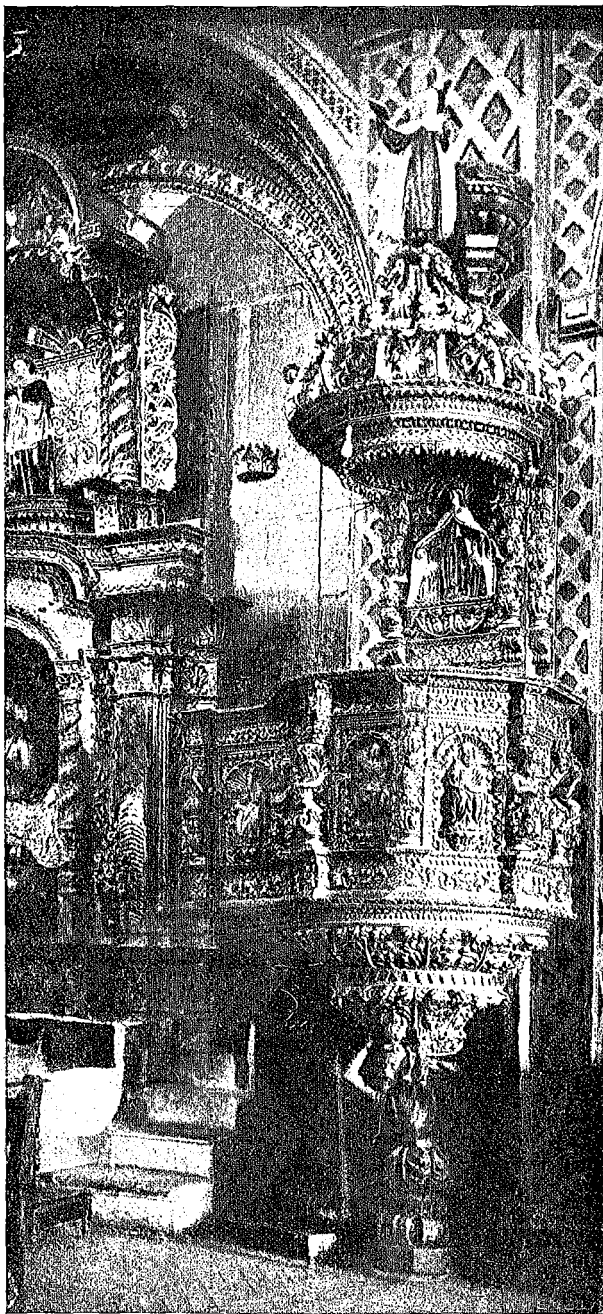


FIG. 89.—*Quito*. El púlpito de la iglesia del Carmen Moderno. 1740.

(Foto Laso.)

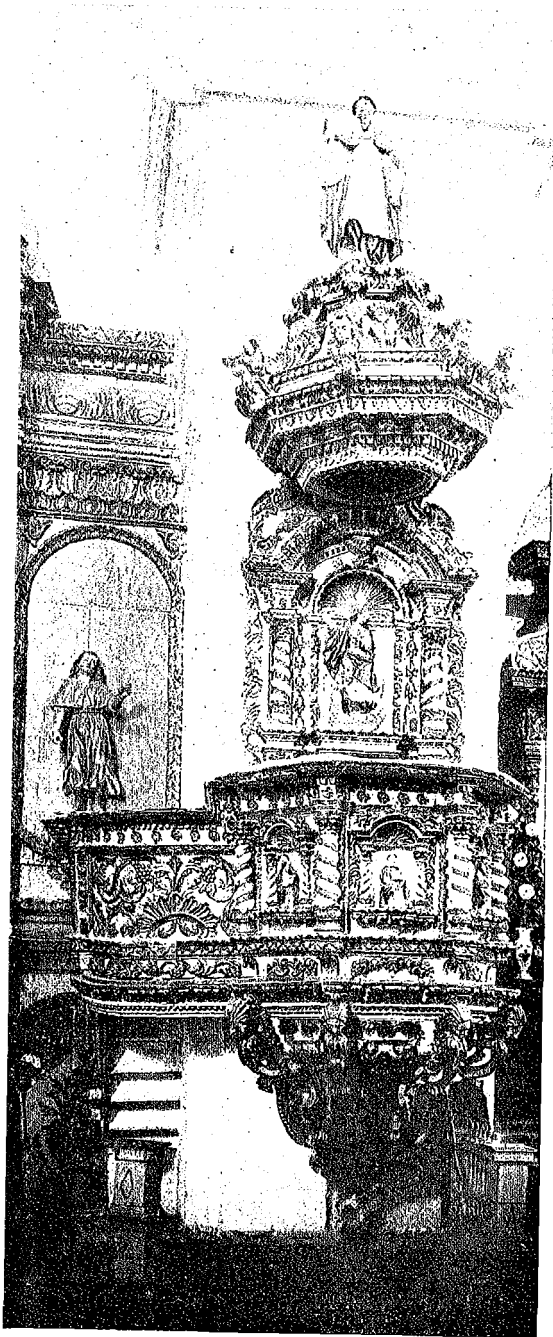


FIG. 90.—Quito. El púlpito de la iglesia del Hospital.

(Foto Laso.)

pudiéramos formar de los púlpitos quiteños si quisiéramos presentarlos a todos. Los más célebres son: el de San Francisco (siglo xvi), el de la Concepción (1630), el de Santa Clara (1660), el de la Compañía (1675)?, el del Sagrario (1690)?, el de la Merced (1692), el de Guápulo (1716), el del Hospital (1735), el de San Diego (1738) y el del Carmen Moderno (1740). Por sus formas características pueden reducirse a cuatro tipos: al primero pertenecen los de San Francisco, la Compañía, el Sagrario y la Merced; al segundo, los de Santa Clara y la Concepción; al tercero, el del Hospital, el del Carmen Moderno y el de Guápulo, y al cuarto, el de San Diego. El primer tipo quedará entendido con la descripción que hacemos del púlpito de la Compañía en el capítulo final de este libro. El segundo se distingue por la utilización del bajorrelieve en la decoración de la tribuna; en efecto, cada panel correspondiente a cada lado del exágono, está decorado con una figura de los cuatro evangelistas ejecutada en media talla y completamente dorada. Los del tercer tipo conservan en su tribuna y escalera el lineamiento general del primero; como en éste, encontramos en aquéllos la separación de los paneles por columnas retorcidas, nichos de forma

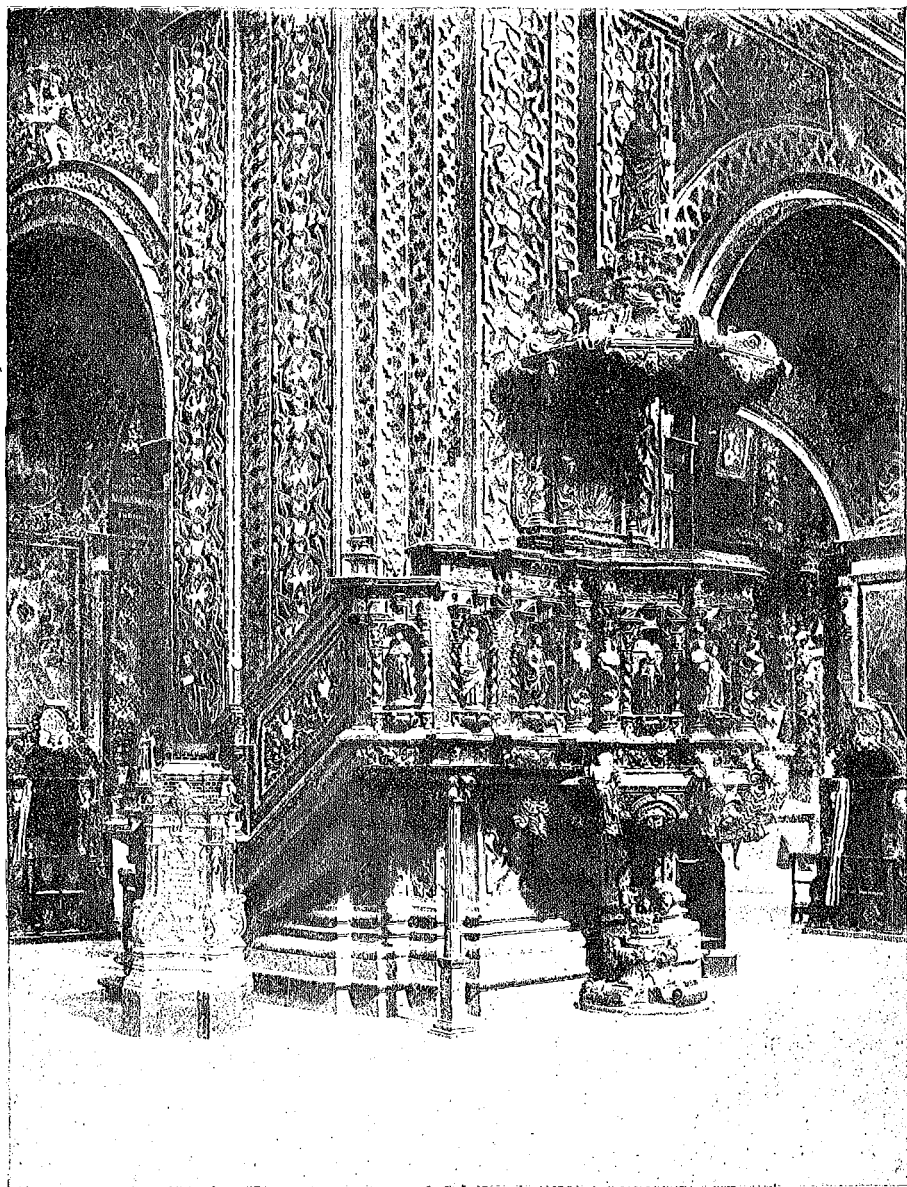


FIG. 91.—*Quito*. Templo de la Compañía de Jesús. El rico púlpito jesuítico destacándose sobre el precioso estucado de la pilastra que le sirve de apoyo. 1675.

(Foto Laso.)

idéntica ocupados con estatuas y el pasamano de la escalera tallado y calado; pero exageran la importancia del portavoz, que no es la sencilla cubierta con guardamalletas de los púlpitos de San Francisco y la Compañía, sino un verdadero y pesado monumento, de tanto interés por su tamaño, formas decorativas y ejecución, como la tribuna, y cuya dibujo general es una espesa serie de molduras circulares inscrita en otra de poligonales de menor espesor, sobre las cuales se levanta una pirámide decorada con serpeantes y otras figuras ornamentales y cuyo remate es la estatua de algún santo de la iglesia católica. Este tipo de púlpitos es muy monumental y de gran aparato, y los ejemplos que de él tenemos son tan magníficos como el justamente celebrado de San Blas del Cuzco, que pertenece a este grupo. Como éste, el de Guápulo no tiene sustentante, particularidad que le comunica una mayor elegancia; los del Carmen y del Hospital sí lo tienen, y ambos muy parecidos: una cariátide embutida que levanta la tribuna con sus brazos. Al cuarto tipo de púlpitos pertenece el de San Diego, sencillo por su forma y claro por su simbolismo. Su tribuna es un cáliz de hermosa línea y proporciones, al que se asciende directamente por una

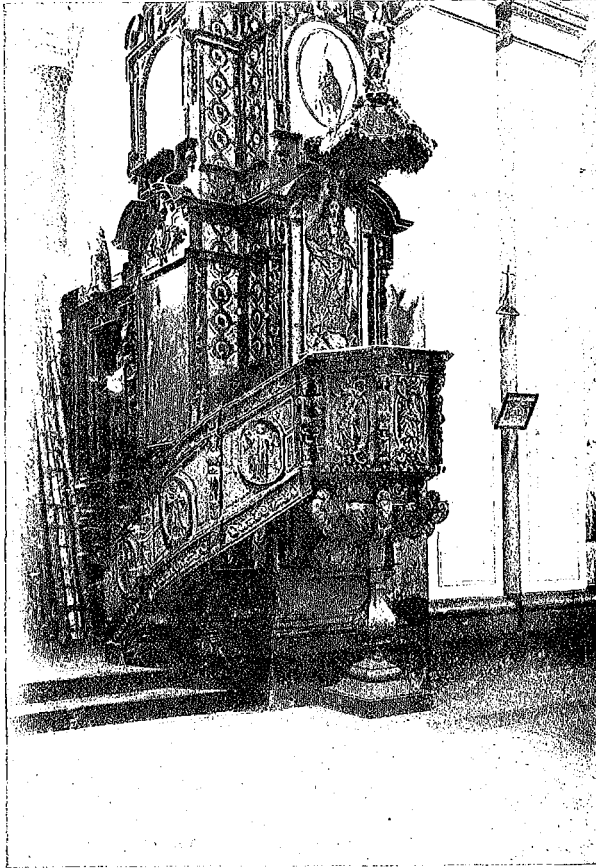


FIG. 92.—El púlpito de la iglesia de la Concepción.  
(Foto Laso.)

escalera de bien tallado pasamano; su tornavoz, un sencillo dosel coronado por una estatua y unido a la cátedra por un pequeño retablo. Reproduzcamos la descripción que de esta joya del arte quiteño hicimos en el volumen primero de nuestro libro *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*:

El sustentante de la copa está formado de siete figuras superpuestas en un fuste, todas distintas y unidas con tal gracia, que su nexo lo explica la más distraída imagi-



nación. La copa es un primoroso conjunto de ornamentación, cincelado como hiciera un orfebre la más delicada joya, y está unido al fuste por un sólido asiento en el que las finezas de los cordones y molduras que los circundan, realzan las seis ménsulas de serpeantes puestas allí de puro adorno, pero bien consultadas para dar mayor volumen a esta parte del cáliz y comunicar mayor elegancia a toda la figura. Viene luego un pequeño cuerpo intermedio a formar la base, sobre la que se asientan seis columnas retorcidas de capitel compuesto, rodeadas y cubiertas de pámpanos y de uvas, co-

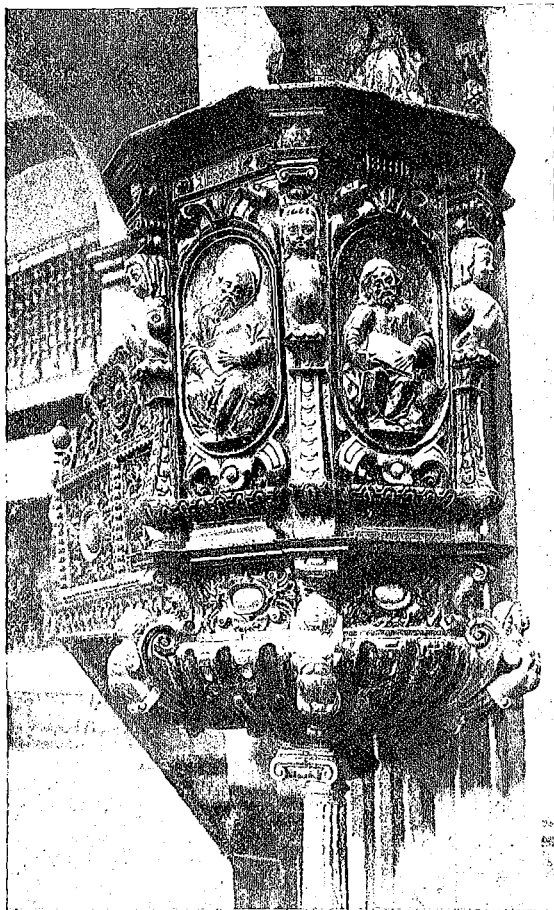


FIG. 93.—El púlpito de la iglesia de Santa Clara.  
(Foto Laso.)

lumnas que, al mismo tiempo de sostener el pasamano del púlpito, formado por ligera moldura, dan lugar a cinco nichos en los que se alojan otras tantas estatuillas de cinco santos de la orden franciscana. Los nichos están formados por una rica repisa de hojas y flores muy bien estilizadas y dos columnas salomónicas que soportan un arco de medio punto, cuyas ricas molduras, formando un solo conjunto con la concha interior del nicho, están a su vez coronadas por ricos adornos tallados de la misma clase y en el mismo estilo que los del resto del púlpito. Encima se destaca airoso el tornavoz, dividido en cinco partes cada una de las cuales la constituye una moldura decorada, de la que pende un encaje de madera, y lleva encima tres remates pequeños a manera de lumbreras. Estas cinco partes convergen en el centro del tornavoz y se unen arriba en sus bordes por medio de gruesos nervios, que son volutas floronadas, que terminan en su parte inferior en un piñón colgante y forman en la superior la base de un pequeño pedestal, sobre el que se ve una estatua de San Buenaventura en actitud de predicar. Este tornavoz se halla unido a la tribuna por medio de un pequeño retablo fijo a la pared, en el que se ha puesto un bajorrelieve de San Diego entre dos columnas iguales a las seis de la copa del púlpito, y que sostienen un frontón interrumpido por una repisa, sobre la que se destaca el símbolo del Espíritu Santo. Al púlpito se asciende por una escalera, cuyo pasamano es toda una maravilla de dibujo ornamental y de tallado. Este pasamano se apoya en un pilar cuadrado de graciosa

actitud de predicar. Este tornavoz se halla unido a la tribuna por medio de un pequeño retablo fijo a la pared, en el que se ha puesto un bajorrelieve de San Diego entre dos columnas iguales a las seis de la copa del púlpito, y que sostienen un frontón interrumpido por una repisa, sobre la que se destaca el símbolo del Espíritu Santo. Al púlpito se asciende por una escalera, cuyo pasamano es toda una maravilla de dibujo ornamental y de tallado. Este pasamano se apoya en un pilar cuadrado de graciosa

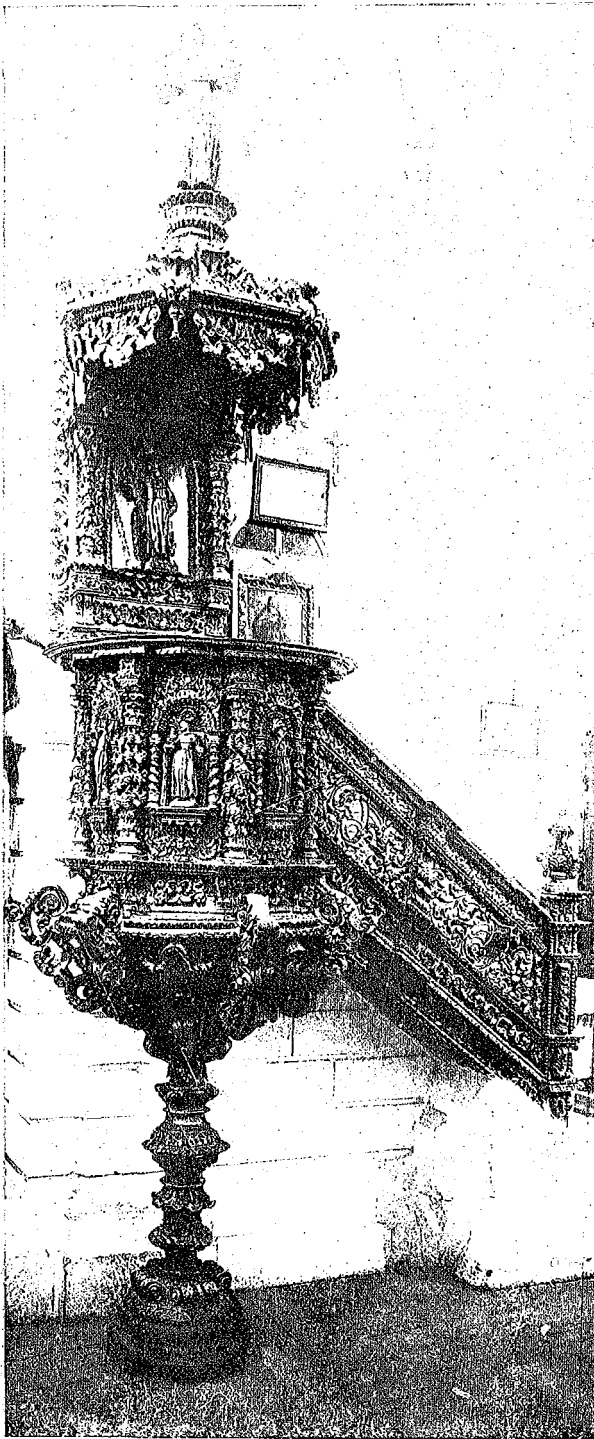


FIG. 94.—Quito. La joya de la iglesia de San Diego. 1761.

construcción y se divide en dos paneles iguales, apenas separados por un ligero reborde decorado. Dos frisos corridos completan la decoración del pasamano, que forman, como todo el resto de esta admirable pieza artística, un conjunto único, lo mismo por el dibujo que por sus detalles arquitectónicos y sus adornos escultóricos, para los cuales se ha aprovechado de un mismo elemento decorativo: las hojas serpeantes estilizadas y las uvas. El púlpito de San Diego, con los de San Francisco, la Compañía y Guápulo son, y serán siempre, las maravillas del arte nacional ecuatoriano, distinguiéndose el primero por la simpatía de su línea, la unidad de su conjunto y la perfección de sus detalles, entre los cuales es preciso anotar los cinco santos que ocupan los nichos del cuerpo principal del púlpito, que no son las estatuillas desproporcionadas del púlpito de Guápulo, sino preciosas y acabadas obras de escultura en madera. Todo en él, hasta su forma, concuerda más que en otro alguno con el estilo plateresco, en el que se han hecho todos los púlpitos antiguos de las iglesias quiteñas. El de San Diego es, como dijimos, un cáliz, y un cáliz es tema propio de orfebrería, cuyo estilo es de los escultores españoles del siglo xvi (Fig. 94 y lám. II).

Otro de los motivos de exhibición artística para nuestros escultores fueron

los confesonarios, y, como invención que se atribuye a los jesuitas, los la iglesia de la Compañía son de los mejores. De estilo churrigüesco, concuerdan con el de los retablos de las naves laterales y armonizan bien con el estilo barroco del templo (fig. 95).

Y entre los púlpitos y confesonarios debemos colocar los ambores de las salas capitulares; entre los cuales se distinguen el de San Agustín y los que se hallan en la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo. El primero, sobre todo, es una maravilla de tallado, cuya simpatía de línea, delicadeza de ejecución y riqueza de adornos deslumbran la vista y producen una conmoción estética irresistible (fig. 13).

En este mismo género de muebles religiosos debemos incluir las tribunas de las iglesias, que al propio tiempo de servir de reja en los oficios religiosos, son

verdadero adorno, de rara magnificencia en la iglesia. Como ejemplo tenemos las de la Compañía, tanto las que situadas en el testero de las naves laterales, dan vista a lo largo de ellas, como las que se han puesto encima de las puertas de entrada al presbiterio. Debemos también anotar la que se halla en San Francisco, en la capilla de Villacís, de perfecto estilo moruno, lo mismo en la combinación de su reja como en el dibujo de las imbricaciones o escamas de su base (figs. 2, 27, 138 y 180 y láms. XXV y XXVI).

Entre el mobiliario eclesiástico nada hay en el arte quiteño como las cómodas talladas de Santo Domingo, sobre las cuales se asienta una espléndida galería de cuadros, cuyas

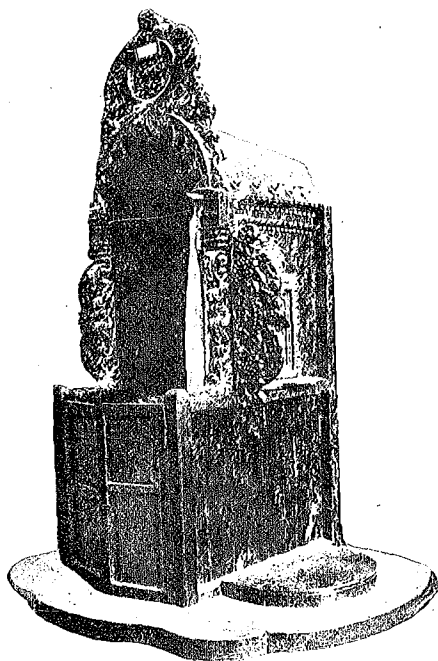


FIG. 95. — Un confesonario como hay muchos en San Agustín y la Compañía de Jesús.

(Foto Laso.)

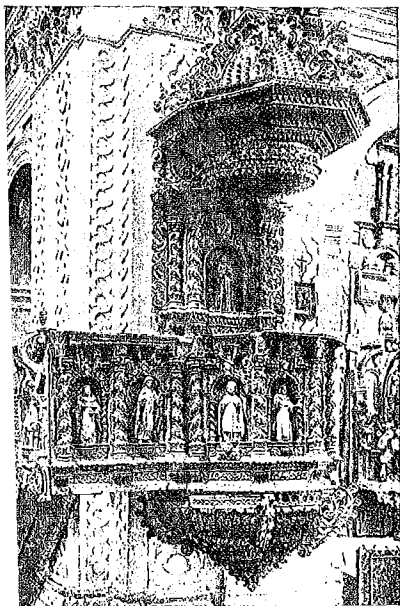


FIG. 96. — El púlpito de la iglesia parroquial de Guápulo, ejecutado en 1716 por Juan Bautista Menacho.

(Foto Laso.)



LÁM. XVII.—El Padre Carlos. Cabeza de San Bernardino de Sena.

(Foto Laso.)



molduras unidas forman todas una decoración seguida de magnífico efecto por su línea arquitectónica y su tallado rico y bien ejecutado (figs. 100 y 101).

Ni dejaremos de consignar la puerta del palacio arzobispal, las de la iglesia del Carmen Moderno, obras maestras, la primera del siglo xvii y las segundas del siglo xviii, lo mismo que la de una capilla del convento del Tejar. Pero la puerta tallada más antigua que conocemos y que remonta al siglo xvi, como que lleva su inscripción: *Acabóse esta puerta 14 de mayo de 1590*, pertenece a una capilla privada, la de la hacienda de la Clénega, en la provincia de León. Ella demuestra la bondad de nuestros primeros escultores, ya por la hermosura del dibujo, ya, sobre todo, por las finezas de su ejecución (figuras 82, 136 y 139).

Y al hablar de las puertas no debemos olvidar las mamparas o antepuertas, que aíslan la nave principal de la puerta de entrada a la iglesia. De ellas tenemos dos bellísimos ejemplos en la iglesia del Sagrario y en la de la Compañía. La primera de las nombradas, principalmente, es de veras primorosa: un conjunto arquitectónico monumental

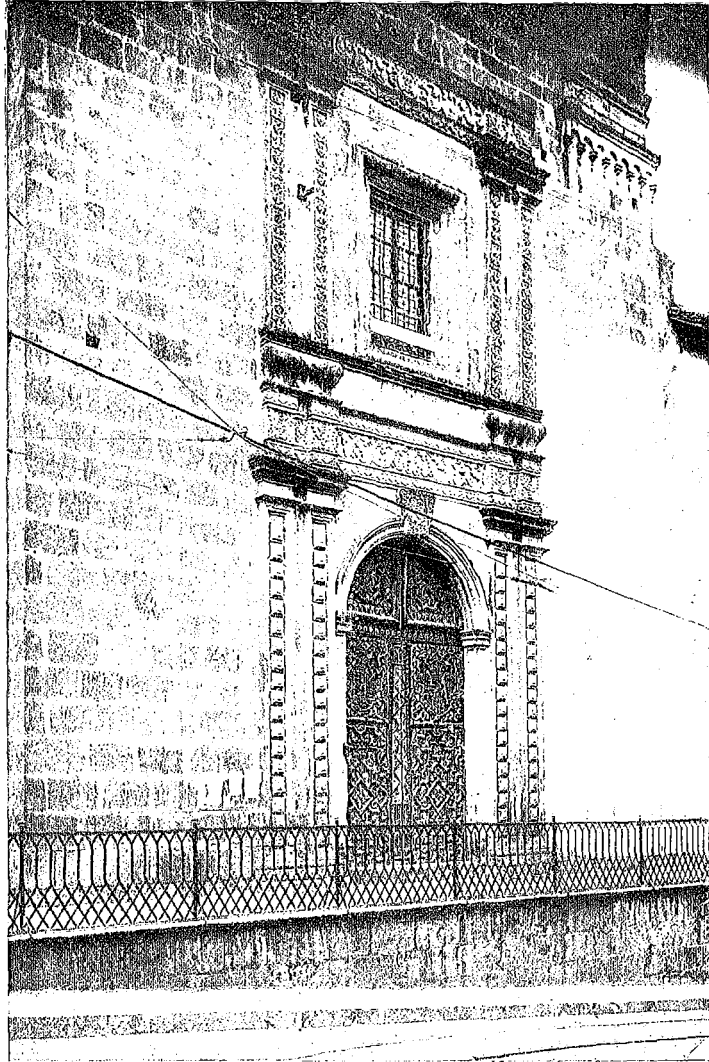


FIG. 97.—Las preciosas puertas talladas de la iglesia del Carmen Moderno.

(Foto Laso.)

sobre cuatro columnas retorcidas apeadas en un basamento decorado con espirales, volutas y roleos. Sobre esta mampara se apoya el coro, cerrado por un hermoso jube que viene a formar parte de la decoración de aquélla. Un par

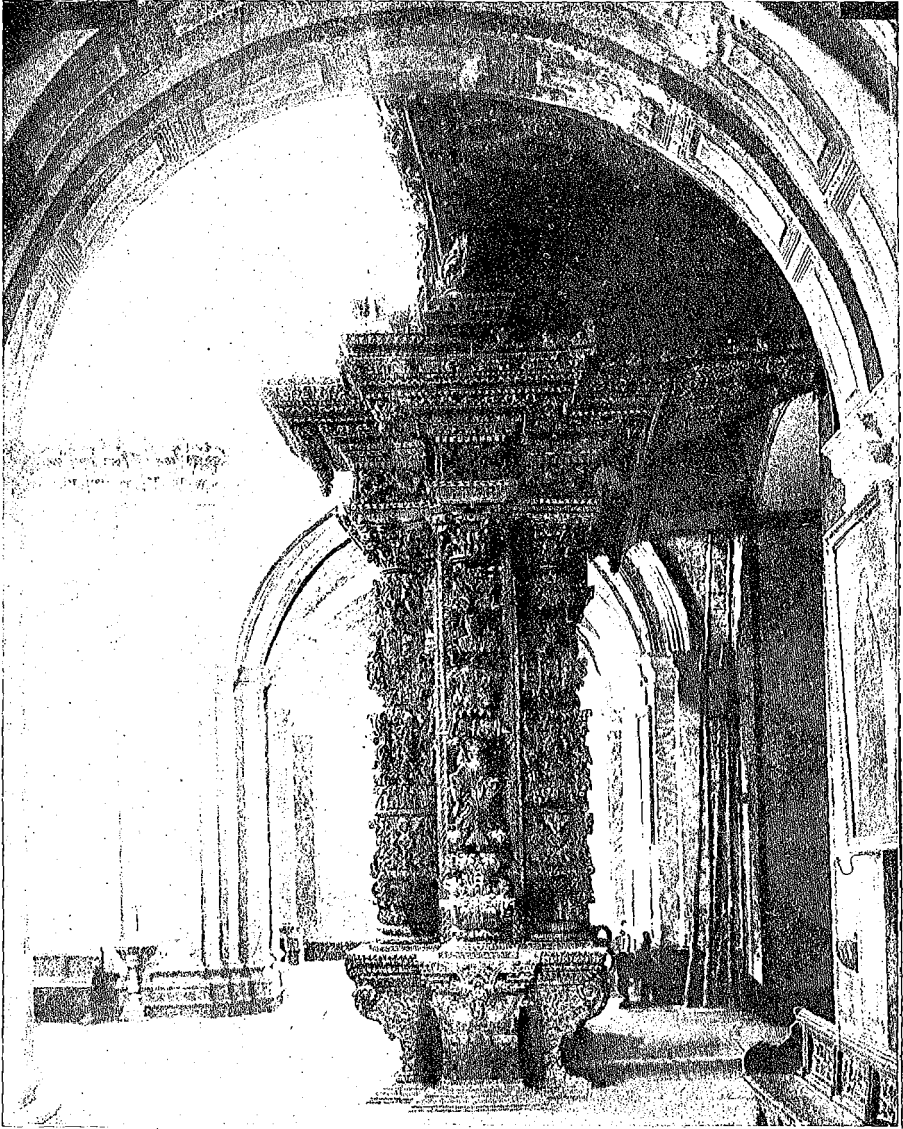


FIG. 98.—La mampara de la iglesia del Sagrario, vista de flanco.

(Foto Laso.)

de puertas lindamente decoradas cierra esta mampara (fig. 97 y lám. XIV).

Algo parecida a ésta es la mampara de la iglesia de la Compañía, aunque un poco inferior. Sin embargo, es también monumental y hermosa (fig. 177).

La mampara de la iglesia del Sagrario data de la primera mitad del siglo XVIII. Se la acabó de dorar el 29 de noviembre de 1747, siendo curas de la parroquia los doctores D. Sancho de Segura y Zárate y D. José Maldonado, y mayordomo mayor D. Joaquín de Fuentes.

En otra cosa que lucieron su arte los escultores de los siglos XVI, XVII y XVIII



FIG. 99.—Detalle de una cómoda en la sacristía de la Iglesia de San Francisco.

(Foto Laso.)

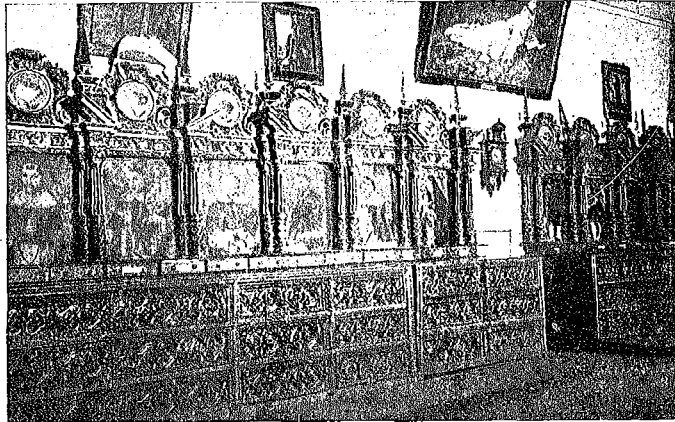


FIG. 100.—Quito. Las cómodas de la sacristía de Santo Domingo.

(Foto Noroña.)

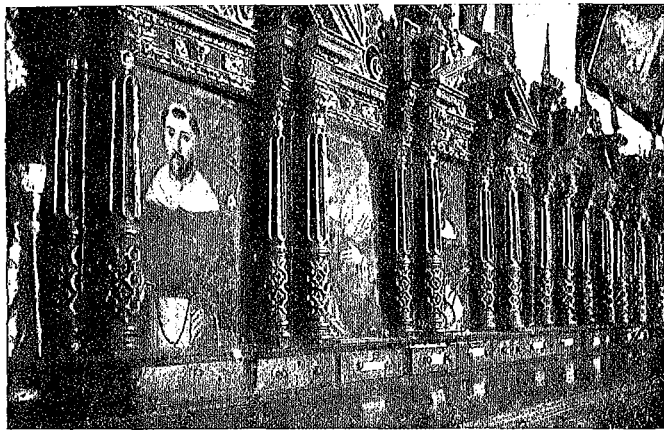


FIG. 101.—Detalle de la figura anterior.

(Foto Noroña.)

fué en los candeleros y candelabros eclesiásticos. No hay templo en el cual no puedan lucir preciosísimos candeleros monumentales de, más o menos, un metro cincuenta de alto, tallados magníficamente y dibujados con gusto y elegancia encantadores. En la iglesia de la Merced hay todo un conjunto, que in-



cita la envidia de anticuarios y aficionados; en San Agustín hay otra curiosa colección de candeleros para ceremonias fúnebres, compuestas de un modo macabro con calaveras y huesos alternados, tallados, policromados y dorados.

En Guápulo tienen algunos de sencillo fuste salomónico; y además de ellos, dos de preciosa composición barroca dentro de una línea de elegancia rara. Pero la pieza más bella de la escultura quiteña en este punto es, sin duda, el tinieblario que posee la iglesia de la Merced. Ejecutado en los meses de marzo y abril de 1645 es verdaderamente admirable por su forma, su dibujo y su calado. En el fuste, muy cerca del pedestal, tiene la cabeza de la Virgen en un frente, y en el

otro, la de Cristo, ambas policromadas (figs. 102, 103, 104 y 105).

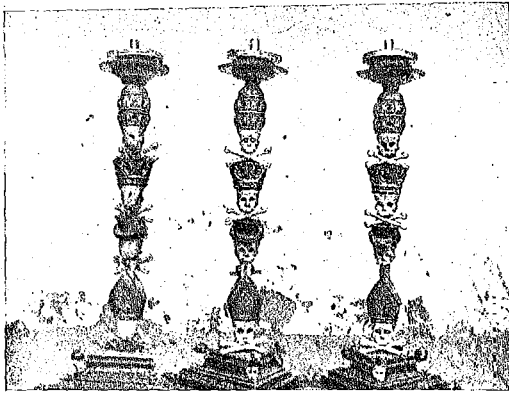


FIG. 102.—Macabros candeleros de la iglesia de la Merced.

(Foto Tinajero.)

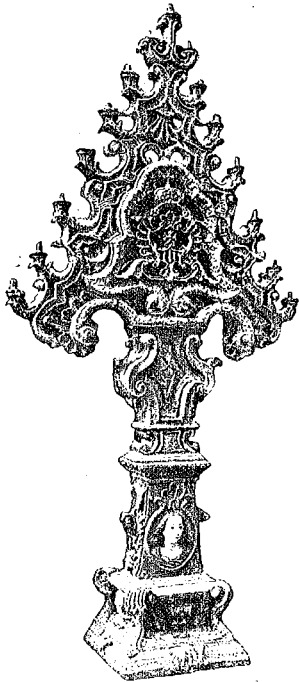


FIG. 103.— Tinieblario de la iglesia de la Merced. 1645.

(Foto Lazo.)

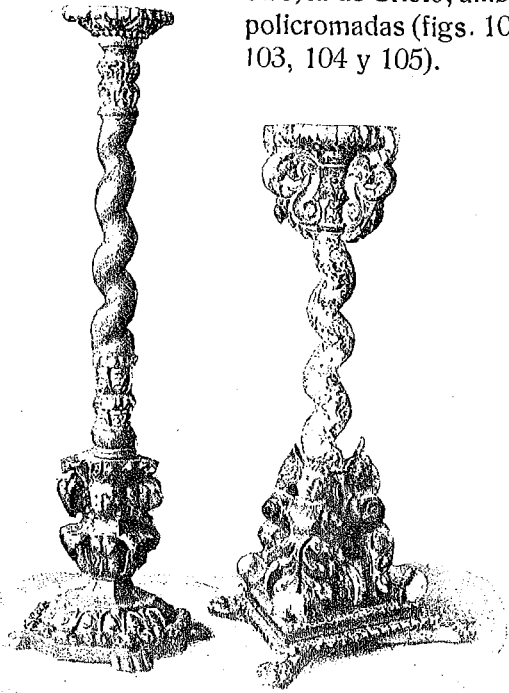


FIG. 104.—Candeleros tallados del siglo XVII.

(Foto Wavrin.)

Y nada decimos de las molduras, ni de los baldaquinos, urnas, cornucopias, andas profesionales y mortuorias, todas talladas, que para el servicio eclesiástico esculpieron los escultores y tallistas quiteños, amén de las cajas cónodas y armarios para guardar los ornamentos sagrados y de los revestimientos de órganos, algunos de éstos preciosísimos como los que aún se conservan en la iglesia de la Merced (figs. 127, 171 y lám. V).

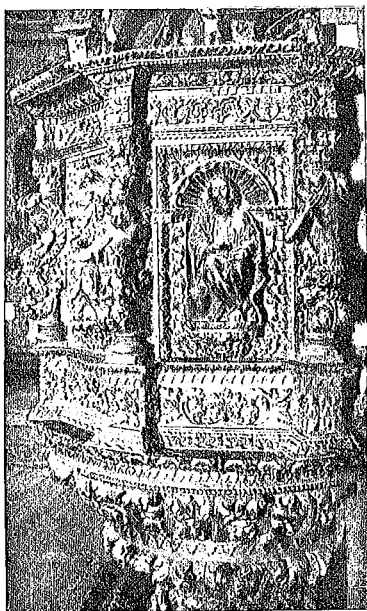
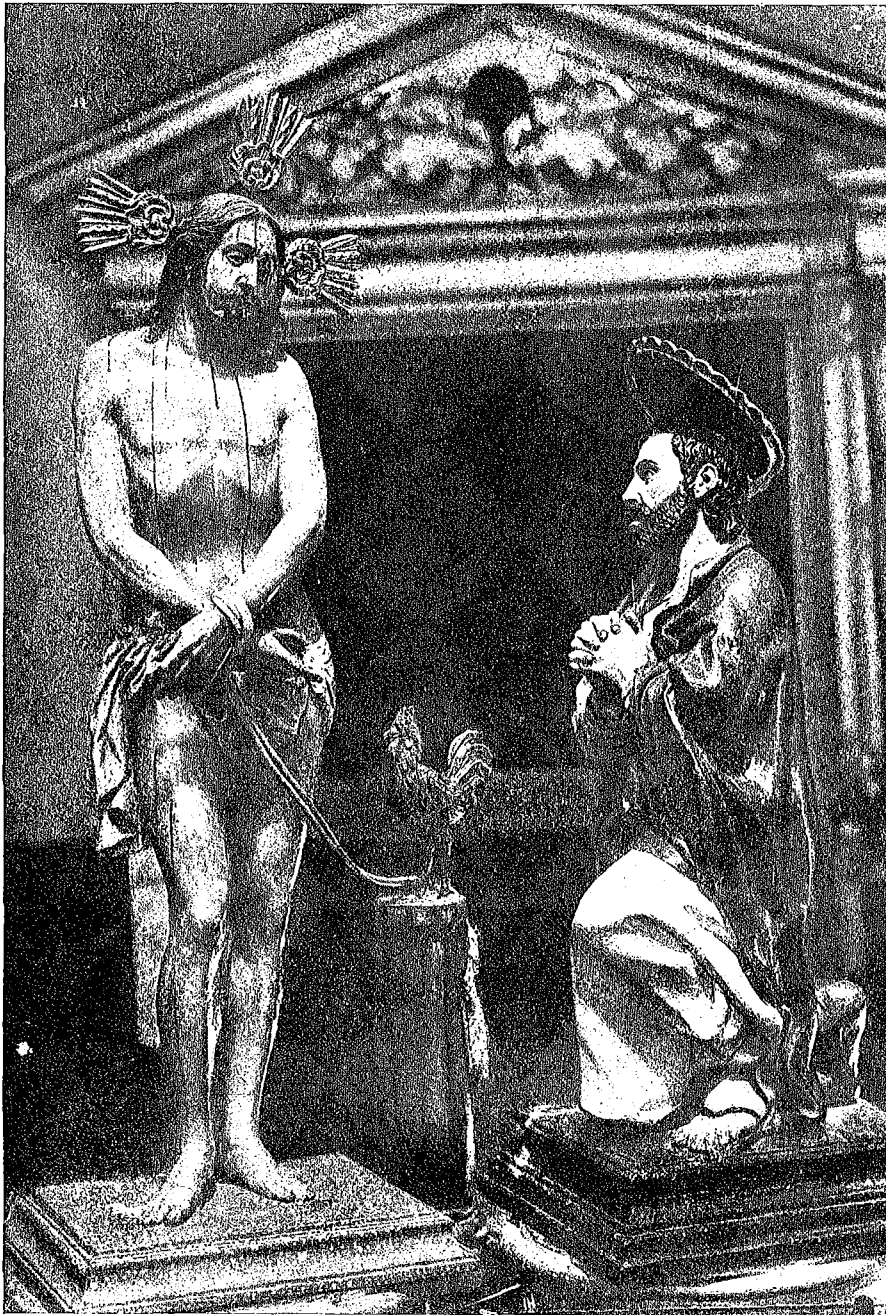


FIG. 105. —Detalle del púlpito  
del Carmen Moderno.  
(Foto Mera.)





L. Ar. XVIII.—El P. Carlos. La Negación de San Pedro. Catedral de Quito.

(Foto Lasso.)



## VII

### La escultura quiteña en piedra

**H**EREDEROS, sin duda alguna, los escultores quiteños de los siglos XVI y XVII de los de El Escorial—que en el primero de los siglos nombrados pusieran de moda en España la piedra y el metal—, trabajaron algunas estatuas y tallaron muchas ornamentaciones en piedra para la decoración de fachadas, imafrentes y portales de nuestras iglesias.

Casi podríamos asegurar que la primera imagen religiosa que se labró en Quito se la hizo en piedra. Cuarenta años después de fundada la ciudad, en 1575, encontramos a sus Cabildos eclesiástico y civil rindiendo culto público a una imagen de piedra de la Virgen de las Mercedes y, aún más, prometiendo el voto de una procesión solemne anual por varios milagros efectuados en pro de la ciudad, durante algún tiempo y, principalmente, por haberla librado de los terremotos de ese año; lo cual significa, que aquella estatua es, como lo señala la tradición, contemporánea de la fundación de la ciudad. Esa imagen existe todavía en Quito, en el altar Mayor de la Basílica mercedaria, y es de tamaño natural, de piedra andesita de las canteras de Pichincha. La estatua es muy bien trabajada por hábil escultor, y la actitud del grupo, peregrina y excepcional en la iconografía religiosa cristiana, pues al Niño se le ha representado como suspendido del cuello de la Virgen, vacilando en el aire y a punto de caer al suelo.

Reconocido el Cabildo, Justicia y Regimiento de la ciudad, por haber librado a ésta del terremoto del 8 de setiembre de 1575, mandó trabajar una copia exacta de aquella imagen, pero en un tamaño reducido de 60 centímetros, para colocarla en el mismo cráter del volcán Pichincha, en donde permaneció más o menos 84 años, es decir, hasta 1661, en que se la bajó al convento de San Diego por disposición del mismo Cabildo civil.

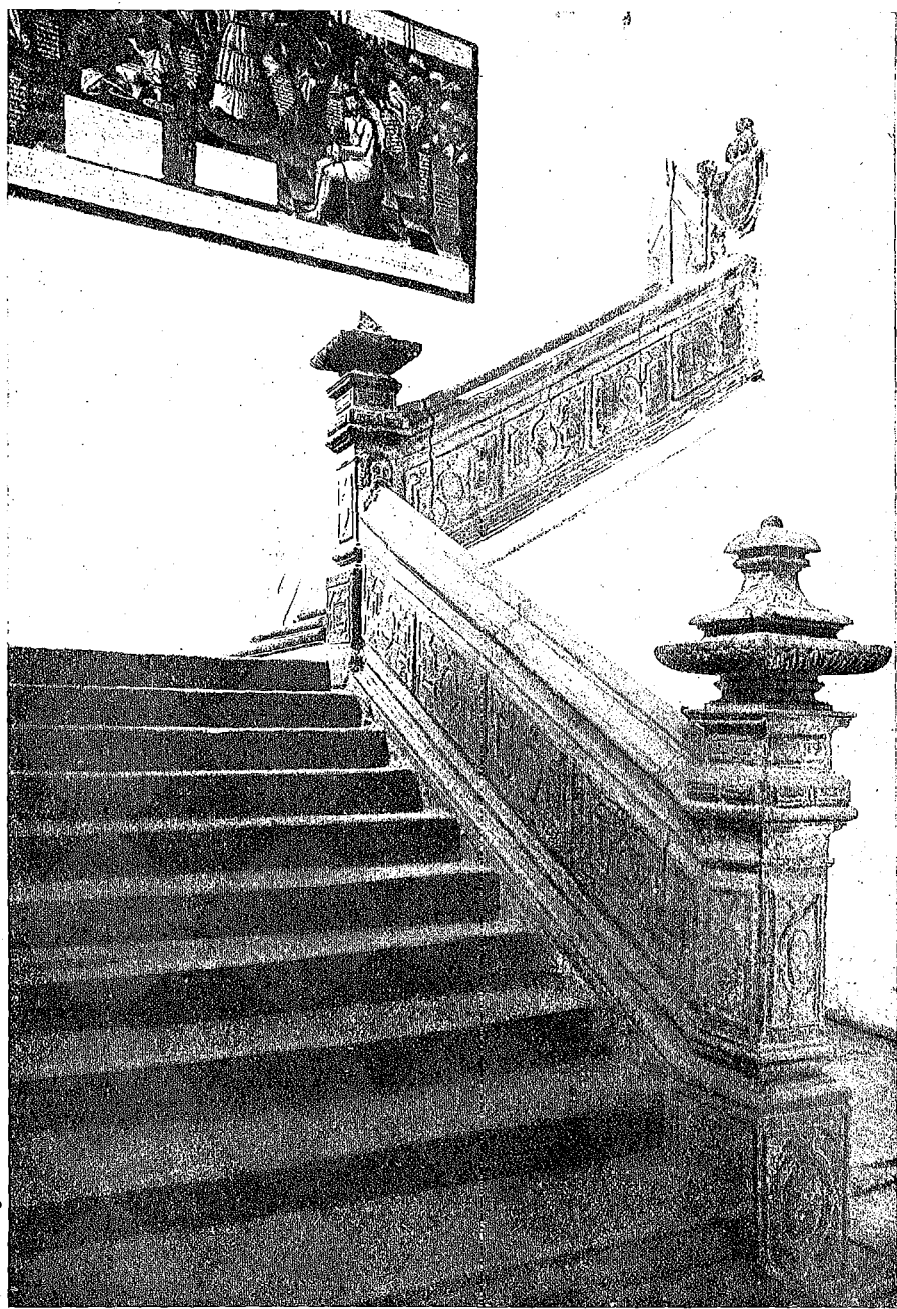


FIG. 106.—Una escalera en el convento franciscano de Quito.

(Foto Laso.)

En ambas estatuas la Virgen está de pie, con el rostro un tanto inclinado hacia su Hijo, a quien sostiene con la mano izquierda, mientras con la derecha empuña el cetro y presenta un escapulario. El Niño tiene sus ojos clavados en su Madre y está, como dijimos anteriormente, en una actitud original y nueva, más que abrazado, suspendido de su cuello y como si se esforzara en buscar apoyo a sus vacilantes y descalzos pies en el regazo materno. Ambas figuras se hallan vestidas con una sencilla túnica; la Virgen lleva, además, un manto que le circunda el rostro a manera de toca, cubre el talle y desciende en amplios pliegues por las espaldas. En el pedestal está esculpido un serafín con las alas extendidas. Toda la estatua es policromada y estofada. Por la antigua costumbre, tan arraigada en América, de vestir con telas las imágenes sagradas y hasta cubrirlas con sombreros (fig. 44), no se puede conocer fácilmente estas estatuas, pues ambas tienen actualmente siempre ocultas, bajo lujosísimos brocados de oro y plata, sus formas escultóricas.

Otra preciosa imagen de piedra es la Virgen de los Hervideros de Baños, en Cuenca. Es un relieve tallado en piedra caliza, de forma cónica, de 14 centímetros de altura; la imagen ocupa la mitad superior del cono. La escultura es preciosa y original. Representa a la Virgen dormida, la cual, con esa lan-

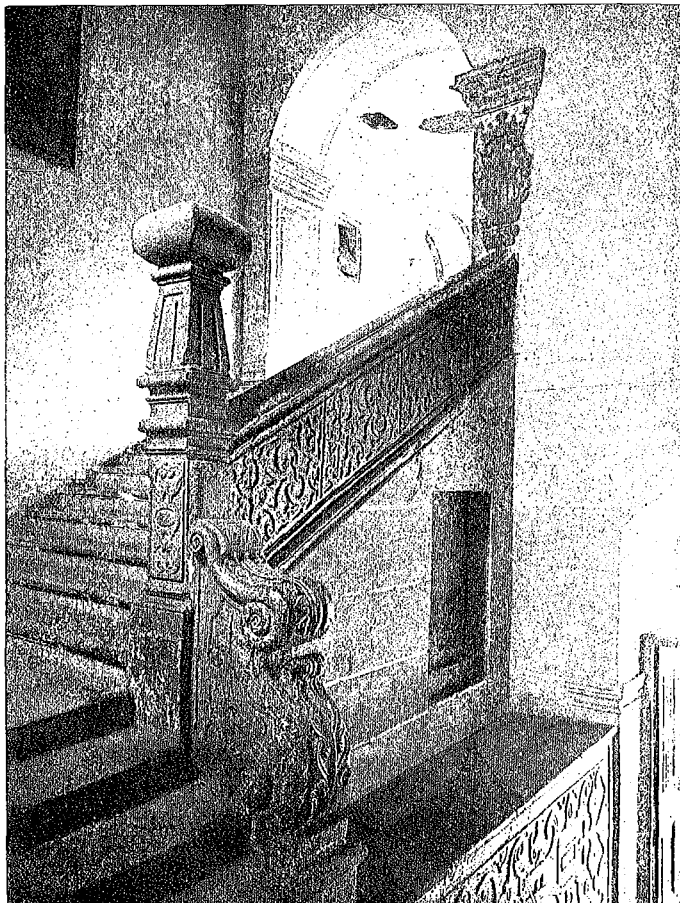


FIG. 107. — Quito. Convento de la Merced. Una escalera.

(Foto Laso.)



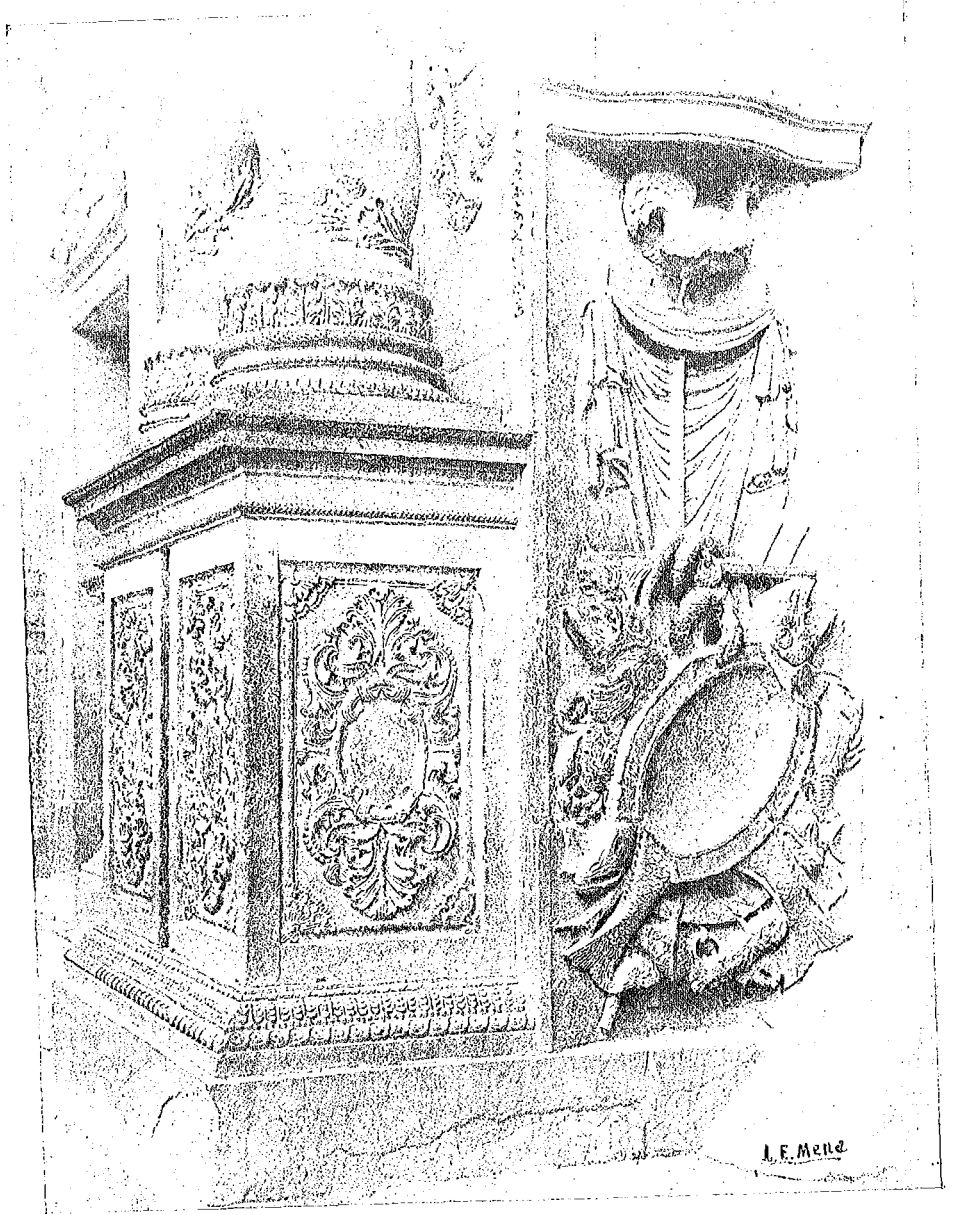


FIG. 108.—*Quito*. Detalle de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús.

(Foto Mena.)

guidez y abandono propios del sueño, sostiene al Niño, dormido también, en el regazo de su Madre: ésta, con la mano derecha sostiene la cabeza y la diestra de su Hijo, y con la izquierda le estrecha suavemente sus rodillas. La postura en que se ha representado a la Virgen es la de un caminante que, rendido de fatiga, se arrima casualmente a una roca del sendero y cierra por un instante los párpados abrumados por el sueño. La inclinación de la cabeza sobre el hombro derecho es graciosa, la postura muy natural y los vestidos bien tratados. Lleva túnica roja, de anchos y abundosos pliegues, que se extienden por el suelo, dejando ver solamente una parte de su pie calzado. Cúbrele el pecho una angosta manteleta blanca, y sobre ella un manto azul, cuya extremidad izquierda está recogida al cinto y sobre la cual descansan los pies desnudos del Niño, que viste, a su vez, amplia túnica blanca. Los brazos de la Virgen y del Niño van descubiertos, y la primera lleva su cabellera derramada por las espaldas. La pintura

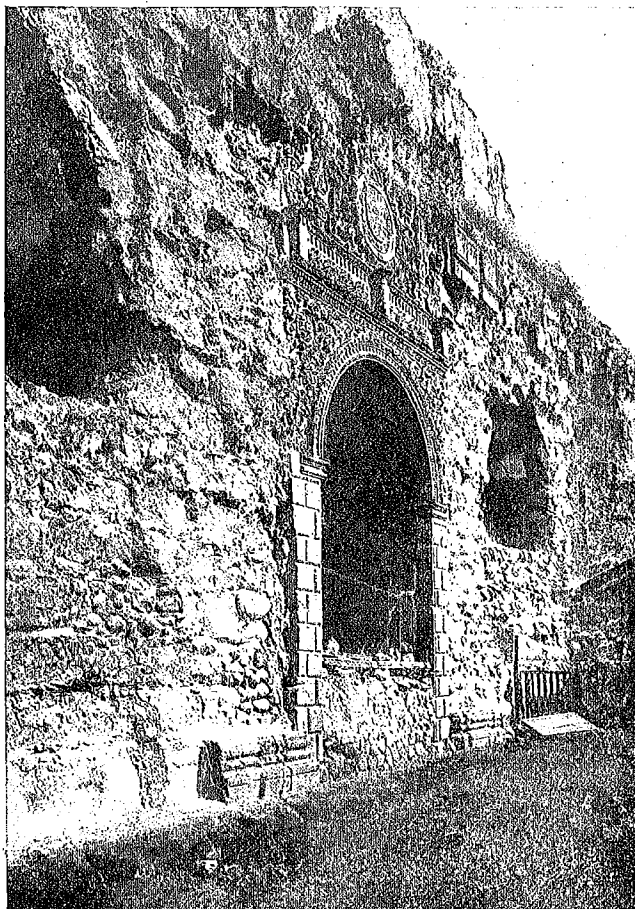


FIG. 109.—Ibarra. Una de las puertas del destruido Convento de los Jesuitas.

(Foto X.)

de la estatua es moderna, de apenas setenta años, y la corona sobrepuesta, por obra de sus devotos de Cuenca, ciudad en donde se la venera.

No debieron ser muy raras las estatuas de piedra en Quito. En la iglesia de San Francisco había dos de piedra blanca de chispa o pedernal: una, que representaba a Cristo en el misterio de su Ascensión, y otra, a la Virgen, en el de su Asunción. Ambas fueron hechas en el siglo XVIII, para representar como entonces se solía hacerlo, teatralmente, en el presbiterio de aquella igle-

sia, los misterios de la Ascensión y de la Asunción, haciendo subir, mediante hábil tramoya, dichas estatuas, entre nubes de incienso, hacia el cimborrio del presbiterio, en donde se perdían, mientras doce estatuas de los Apóstoles, con la mirada hacia arriba, permanecían alrededor del presbiterio en ademán contemplativo. Un buen día, festejando la Ascensión del Señor, la tramoya falló y cayó de muy arriba la estatua del Señor, haciéndose pedazos y causando no pocos daños. Desde entonces se abandonó el teatral simulacro. La otra estatua de la Virgen también se encuentra hoy rota y completamente despedazada. No hay que olvidar que la piedra pedernal es muy pesada, pero también muy vidriosa.

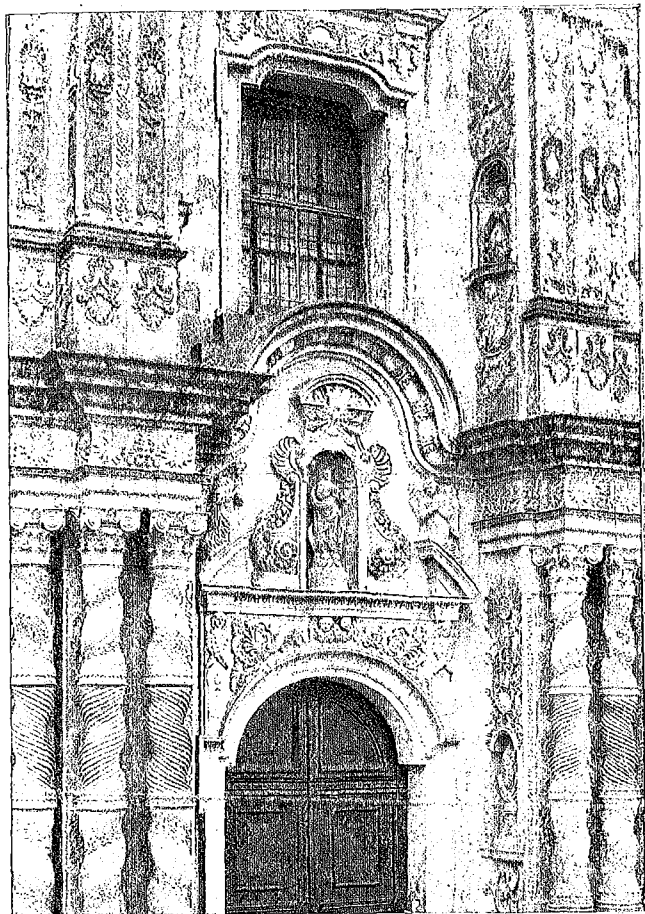


FIG. 110.—Los admirables tallados del templo de la Compañía en Quito.

(Foto Laso.)

Cuando durante el siglo xvii comienzan a levantarse en Quito los magníficos templos que hoy son preciosísimas joyas del arte universal y orgullo de la ciudad y de América, los escultores en piedra encuentran ancho campo para lucir su habilidad. Empiezan entonces a exhibirse *los canteros*, como humildemente solían llamarse los del gremio de escultores de piedra, durante la Colonia.

De esta época, tal vez la más primitiva talla que tenemos es la de la antigua puerta del convento dominicano. Es de fines del siglo xvi. Sobre dos columnas y dos pilastras dóricas se apoya un entablamento, cuyo friso es decorado con una simbología especial y referente toda ella a Santo Domingo, como que en ocho signos se compendia toda su vida (un ramo de azucenas, un Mundo coronado de una

cruz, una Cruz de Calatrava, una cruz florenzada entre dos estrellas: una alta y otra baja, un perro con un cirio en la boca, una palma y una estrella), se levanta un nicho formado por dos columnas panzudas de forma inédita y una concha superior, y flanqueado por una decoración abigarrada de frutos, hojas de acanto, desarrollada en graciosas espirales. Sobre el mismo entablamento y en dirección de las columnas, dos curiosísimas bolas de coronamiento hacen las veces de balaustres para sostener una repisa, sobre la que se describe un arco coronando el portal. Toda la parte superior de éste es policromada, lo mismo que

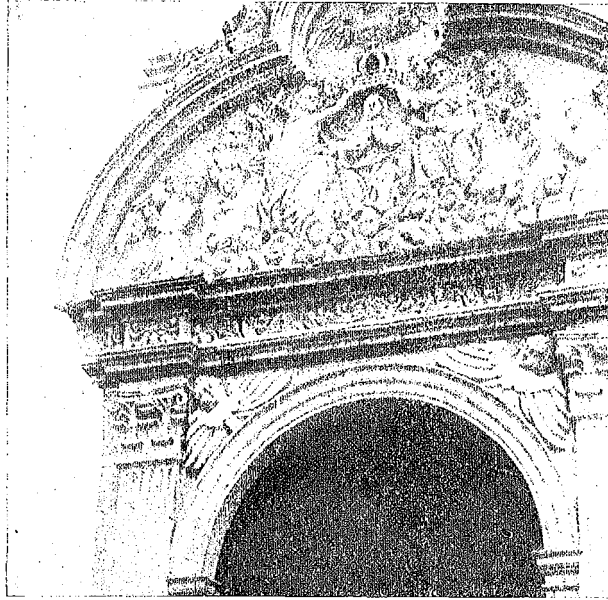


FIG. 111.—*Quito*. Puerta en la iglesia de Santa Clara.  
(Foto Noroña.)

una estatua de la Virgen, de tamaño menor que el natural, que se encuentra en el nicho. La estatua es del tipo de Virgen sentada que, derivado del correspondiente al siglo XIII, llega a su apogeo en el XV, en los últimos tiempos de la época ojival. Llama la atención la posición de la imagen, que no corresponde al tipo tradicional de la escuela española del siglo XV, es decir: ni es la estatua de la Virgen en pie que tiene el Niño sentado en el brazo izquierdo, de la cual hemos dado ya un ejemplo en la Virgen de las Mercedes de Quito, de mediados del siglo XVI, ni es tampoco la Virgen hija del sentimiento español, que se distingue por una belleza de carácter más ideal; es más bien italiana, y se diría descendiente de la de Torrigiani, que está en el Museo de Sevilla. La estatua es bien modelada y tiene cierta acentuación de las formas femeninas, que no se ve en las otras estatuas de igual época. Los vestidos, aunque corres-

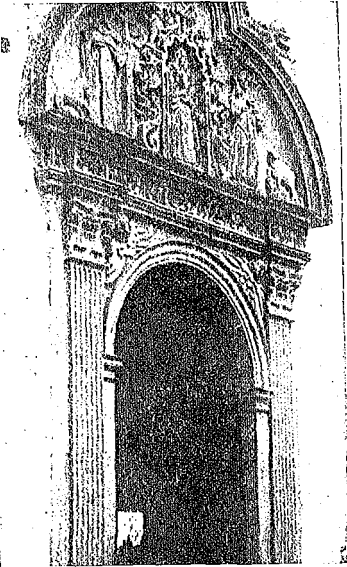


FIG. 112.—*Quito*. Otra puerta en la iglesia de Santa Clara.  
(Foto Noroña.)

ponden a la época y son pesados y gruesos, como lo exige el material, acusan muy bien la forma del cuerpo, y las ondulaciones de sus planos, la contraposición de sus masas y, por ende, su claro oscuro, se hallan bien estudiados y mejor ejecutados (fig. 119).

Son de época posterior las esculturas que decoran las dos puertas de la

iglesia de Santa Clara, acabadas por los años de 1650. Son dos bajorrelieves que decoran los tímpanos de arcada trilobular de las puertas de esa iglesia y representan: el uno, la Coronación de la Virgen, y el otro, a Santa Clara, en una hornacina de bóveda aconchada y decorada en su exterior, acompañada de San Francisco y de Santo Domingo, que flanquean el nicho. Es lástima que estos bajorrelieves, ejecutados sobre ladrillo y estucados, se encuentren toscamente pintados a la cal, que ha formado una capa tan espesa que, naturalmente, destruye los efectos de sus detalles. Sin embargo, puede apreciarse la bondad de la composición del grupo, en el que se distingue la simpática hermosura de la Virgen, la original y elegante postura de Jesucristo, la digna y apropiada actitud sencilla del Padre Eterno y la técnica del ropaje. Aunque las figuras son de tamaño algo mayor que el natural y por la estrechez de la calle no puede verse el grupo, ni foto-

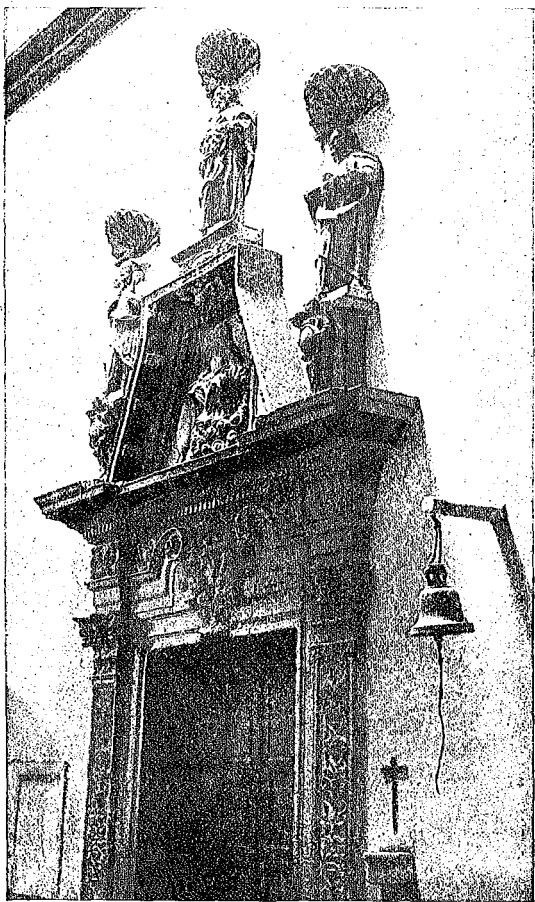


FIG. 113.—Portada de piedra para el paso del templo a su sacristía en la iglesia Catedral de Quito.

(Foto Wavrin.)

grafiarse sino el escorzo, no es difícil apreciarlo. La figura de la Virgen, infantil, llena de devoción, es profundamente religiosa, y muestra que el escultor, de pura cepa española, había sentido fervorosamente la inocencia, la pureza, la frescura virginal de María Inmaculada. Las cabezas del Padre Eterno y Jesucristo son bastante bien trabajadas, con pocas cinceladas, las necesarias para cortar los planos de las masas y comunicar la dignidad bonachona,

algo realista, a la cara del primero, y la enérgicamente expresiva, a la del segundo. El viejo Padre Eterno ya tiene demás con el peso del Mundo, que sostiene con su mano izquierda sobre la rodilla, y arropado completamente en los paños gruesos de su túnica y de su manto, apenas puede levantar su brazo derecho para sostener en alto la corona, pero lo levanta en actitud tranquila, cadenciosa y armónica, mientras su Hijo, que se ha encontrado de frente, se ve obligado a hacer un fuerte movimiento de su busto para tomar con la mano derecha la corona,

engendrando este esfuerzo una línea general del cuerpo hermosa y elegante. Es verdad que la posición en que se halla la figura planteaba el problema de la colocación de la cara de Jesucristo, que el artista no quería ocultarla; pero el problema no lo resolvió, pues la cabeza está quebrada en la base misma del cuello por la forzada unión que allí aparece con las espaldas de la figura. El problema resultó muy complicado debido a la colocación de las figuras en un mismo plano. En cuanto a los ropajes, todo lo que se diga es poco para alabar su factura; los trapos están bien tratados, a pesar de su dureza acusan las formas de las figuras, sus arrugas se hallan bien quebradas y dibujadas, sin ángulos inverosímiles y con verdadero sentimiento escultórico

y comprensión de la realidad. Lo demás de este grupo es inferior en el conjunto, principalmente la nubes, cuya interpretación no puede menos que acusar un absoluto desconocimiento de la técnica (fig. 111).

También es inferior por todo concepto el bajorrelieve del tímpano de la otra puerta. En un nicho aconchado central se halla una imagen de Santa Clara y, flanqueándole, las de San Francisco y Santo Domingo. Adornan el nicho exteriormente dos motivos de espirales, que soportan repisas con dos angelitos; encima de la concha hay otra figura que parece representar un ar-



FIG. 114.—La admirable cinceladura en piedra de una puerta de la Catedral.

(Foto Noroña.)

cángel. La enorme capa de pintura con cal sobrepuesta a ambos bajorrelieves los daña completamente e impide apreciar las finezas de su talla (fig. 112).

A esta misma época corresponde la puerta lateral de la iglesia antigua de las Carmelitas, hecha, como se sabe, por el H. Marcos Guerra, arquitecto quiteño y coadjutor de la Compañía de Jesús; pero como se ha conservado sin pintarla ni encalarla, se pueden apreciar mejor sus bellezas escultóricas y compararlas con sus compañeras de Santa Clara. Es verdad que no tiene esta

puerta tímpano alguno, aun cuando se intentó ponerlo, como lo demuestran las primeras dovelas del arco que existen a los extremos, apoyadas sobre la cornisa; pero tienen un par de querubines, adornando las enjutas, parecidos a los que decoran las de las puertas de Santa Clara, que son preciosos trozos de escultura (fig. 117).

Sabido es que los querubines fueron un motivo ornamental muy en boga en el siglo xvii y, sobre todo, en el xviii, encontrándolos pintados o esculpidos en cuadros, estatuas y arquitecturas. En Quito tenemos el más precioso ejemplo de esta ornamentación en la archivolta del arco de la puerta principal de la iglesia Catedral, detalle primoroso de arquitectura y muestra patente de la destreza de nuestros escultores del siglo xviii. Aquellos once querubines del arco, los ocho florones de las pilastras y las dos figuras grotescas que decoran, a la manera gótica, los ángulos de las pilastras, bajo sus impostas, son obras delicadas de



FIG. 115.—La puerta enorme de piedra del cementerio franciscano de Quito.

(Foto Noroña.)

arte superior, modeladas con una exquisitez, con una elegancia y virtuosismo delatadores de la fuerza de ejecución en el artista. No parecen tallados y esculpidos con el buril o el cincel, sino labrados por manos delicadas y sabias, en finísima arcilla, que después se ha endurecido. Hay algunos rasgos, de aquellos que forman el nivel más bajo, el *stacciato* más ligero del bajorrelieve, en los cuales se juraría ver la impresión digital dejada por el artista al primir la masa. Las curvas de las hojas, las de las plumas de los querubines, sí como las del cabello, son admirables por la técnica (fig. 114).

No menos interesantes, por su ornamentación escultórica, son las puertas.





LÁM. XIX.—El P. Carlos. Cabeza de San Diego. Iglesia de Santa Clara, de Quito.

(Foto Lazo.)





laterales de esta misma iglesia, muy especialmente la central, que da hacia la plaza de la Independencia, en la cual aparece la decoración muy semejante a la de la puerta principal, aunque menos rica en su archivolta, ornamentada

solamente con florones del mismo estilo de los que se ven en las columnas de ésta; pero, en cambio, las dos calaveras en medio de guirnaldas de follajes y frutas que decoran esas columnas son obras maravillosas, de ejecución muy superior a los querubines de la archivolta de la puerta principal.

Recuerda esta decoración la del portal de la capilla de los Caballeros en la Catedral de Cuenca (España). Ambas decoraciones de nuestra Catedral quiteña son del mismo autor; pero éste exageró su virtuosismo en la ejecución de aquellas calaveras. Se diría que, después de demostrar la perfección de su técnica para tratar sobre la piedra andesita americana, tan ordinaria y porosa, las carnes delicadas de los niños, quiso probar también su capacidad formidable para plasmar sobre ella los huesos humanos en su conjunto más difícil: la calavera. Las dos a que aludimos son verdaderas obras maestras de escultura y de bajorrelieve (fig. 116).



FIG. 116. — Quito. Panel decorativo de una puerta de la Catedral.

(Foto Laso.)

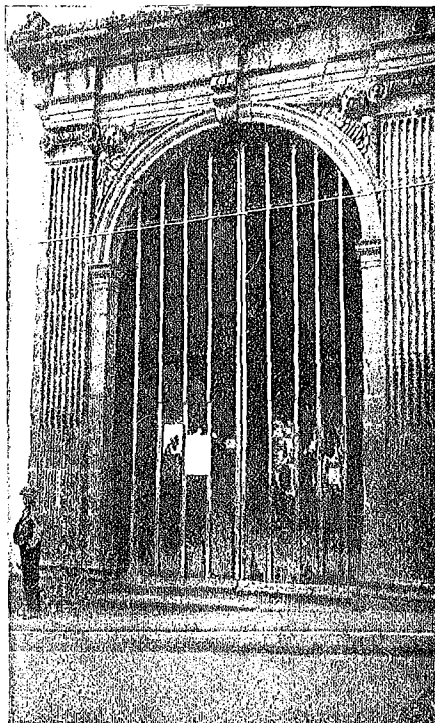


FIG. 117. — Quito. Puerta en la iglesia del Carmen antiguo.

(Foto Noroña.)

La otra puerta lateral es hecha en los primeros días del siglo XIX, bajo la inmediata dirección del coronel D. Francisco Eugenio Tamariz, arquitecto español, lo mismo que el pretil del atrio, cuya decoración, variada y rica, es verdaderamente incomparable. Pero si no podemos ocupar-

le estas obras, por ser hijas del siglo XIX, veamos en la misma iglesia dral otra maravilla de la escultura quiteña en piedra: la decoración escul-  
 i de la puerta interior de entrada a la sacristía.

Corresponde esta decoración a la misma época de la de las puertas que nos examinadas, y aún se ve a la misma mano delicada ejecutora de esculpiendo aquélla: lo revela el buen gusto de la composición y las finezas de ejecución, idénticas en los tres portales.

Sobre un entablamento apoyado en dos pilastras primorosamente decoradas en el estilo del más puro Renacimiento italiano, se levanta un tímpano trapezoidal característico, dentro del cual se ha formado un nicho para dar albergue a una Virgen, sentada sobre un trono de nubes, entre las cuales se admira un grupo de querubines. En los dos ángulos bajos del trapecio, y en su parte superior, se han levantado tres repisas, sostenidas cada una por un ángel, que lleva una cartela redonda con los títulos *Pater, Filius, Spiritus Sanctus*, correspondientes a las tres estatuillas que en ellas se encuentran. Todas tres representan a un hombre de mediana edad y de tipo idéntico, vestido de igual manera, es decir: con el manto y la túnica tradicionales de Cristo en la iconografía católica, y la diferencia entre las tres personas de la Trinidad se halla acentuada por un atributo: el Padre ostenta en su pecho la figu-



118.—Templo de la Compañía. Un pequeño detalle de su ornamentación.

(Foto Laso.)

el sol, el Hijo lleva sobre sus hombros un cordero y el Espíritu Santo ex-  
 de, ceremoniosamente, con sus manos una paloma por los extremos de  
 alas. Una concha radiada, enclavada en la pared, sobre la cabeza de cada  
 de estas imágenes, termina la decoración (fig. 113).

Pocas veces puede verse ornamentación más original y mejor tratada, so-  
 la piedra, que ésta. Como la de los arcos de las puertas, la descrita tiene  
 preciosa delicadeza de técnica con la cual aparece la piedra convertida en  
 blanda, apta para modelar con gracia los delicados planos de un relieve,

mostrar las exquisiteces de las carnes y plasmar deliciosamente las curvas de las arrugas de los amplios mantos y túnicas de la Virgen y de las tres personas de la Trinidad.

Debemos, eso sí, indicar que aquí cesa toda influencia española en el relieve, para mostrarse, con claridad meridiana, la italiana. El modo de tratar los planos, de marcar las arrugas del ropaje, así como la presentación de los personajes, fuera de la realidad convencional del tipo

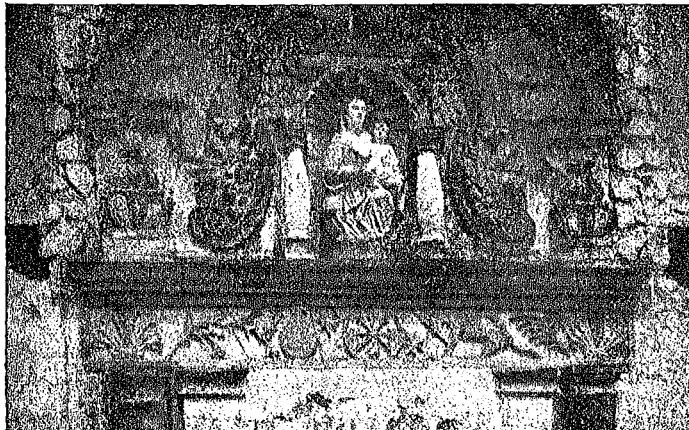


FIG. 119.—Quito. Antigua imagen de piedra policromada que decora una puerta del Convento de Santo Domingo.

(Foto Moscoso.)

artístico español, así lo delatan; pero la decoración de las pilastras y el conjunto de la ornamentación, son peculiares del protorrenacimiento ibérico. La

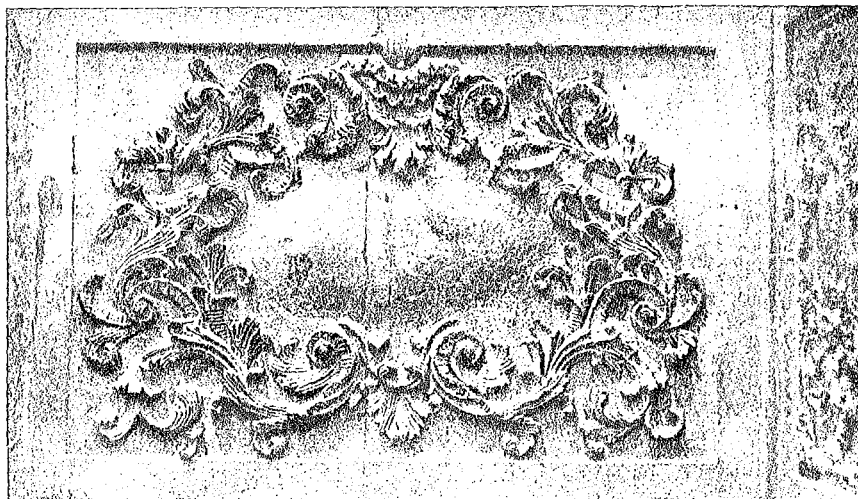


FIG. 120.—Panel decorativo de la fachada del templo de la Compañía.

(Foto Noroña.)

decoración floral de la puerta de ingreso a la sacristía de la Catedral de Quito recuerda a la similar de la capilla del condestable en la Catedral de Burgos, en las dos pilastras que la flanquean.

Dignas de atención son también las escaleras principales de los conventos de San Francisco y la Merced por su piedra labrada. La primera, de influencia oriental en sus formas, data de principios del siglo xvii, y la segunda, de mediados del mismo (figs. 106 y 107).

En el mismo convento franciscano conservan también algunas piedras tumbales con preciosas decoraciones y escudos nobiliarios magníficamente esculpidos; entre ellas es digna de señalarse la gran piedra monolítica que cierra,

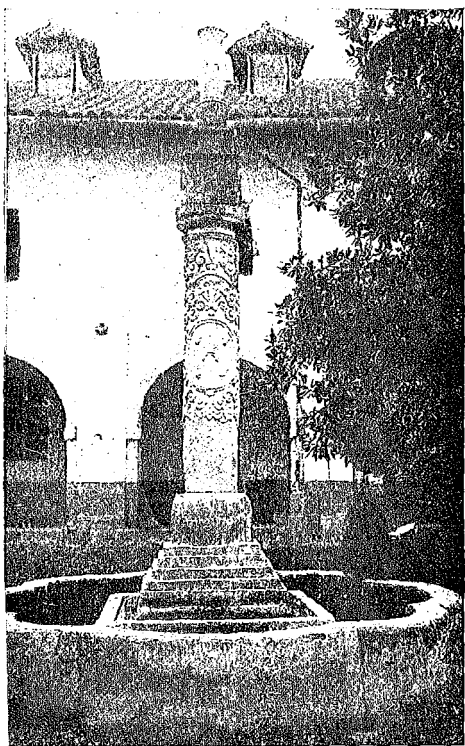


FIG. 123. — Antigua fuente de piedra en San Francisco.

(Foto Noroña.)

a manera de puerta, la entrada al antiguo cementerio de los frailes. Es de 1697. Está decorada con una gran cruz, en cuya base una calavera reposa sobre dos huesos; encima de la cruz, y pendiendo clavados de sus brazos, se hallan cruzados los de Cristo y San Francisco, y debajo, dos carteles: el uno, con la representación simbólica de las cinco llagas de Cristo, y el otro, con la de los clavos y corona de espinas de su pasión (fig. 115).

Los españoles pusieron en Quito, para la provisión de agua al vecindario, fuentes en partes determinadas de los barrios y pilas públicas en las plazas de la ciudad. Las fuentes eran del tipo romano llamado ninfeo, adosado a un muro, pero sin adorno, a excepción de la concha y, de vez en cuando, algún mascarón en el caño, y de ellas hay todavía vestigios, y aún algunas alcanzamos a conocerlas, como la del Hospital, la de Santa Catalina, la del *Zapo* y la de la Policía. Las pilas de pilón aislado y exento, lo mismo

las públicas como las privadas, fueron y son (porque todavía existen) de tipo arquitectónico escultórico; el cuerpo central con dos o tres tazas superpuestas. Las más notables, desde el punto de vista puramente escultórico, son las de los conventos de San Agustín (1659) y la Merced (1652). La primera se encuentra muy destruída: tiene dos tazas aconchadas monolíticas, y su caño termina en una graciosa y bien movida figura de un niño, que, montado sobre un león, arroja hacia arriba el agua por la boca. Causa verdaderamente sensación inolvidable esta pila, en medio de jardines y, sobre todo, del ambiente norrisco del claustro alto, que lo rodea con una forma no todavía conocida en

Europa, de combinación morisca de los arcos sobre columnas de invención exclusivamente quiteña, y que, nacida en el claustro del convento de San Francisco, se desarrollan en los de San Agustín y la Merced, para llegar luego a ser característica de toda la arquitectura colonial (fig. 122).

La segunda pila, es decir, la del convento mercedario quiteño, es la mejor y más preciosa, como obra escultórica. Su única e inmensa taza, de redondeada forma, es de una sola pieza de piedra, decorada en su parte exterior con cuatro niños que, siguiendo con su cuerpo la convexidad de la taza, abren sus brazos lo más que pueden para asirse de las orejas de unos mascarones grotescos que cierran los caños por los que se derrama el agua sobre la fuente. La taza se eleva sobre un fuste de planta octogonal, decorado con otros cuatro niños, que con sus bracitos levantados en alto se agarran, para no caer en el agua, de unas guirnaldas que rodean el fuste, sujetas a cuatro argollas figuradas en los paneles intermedios entre los ocupados por los niños. Corona la fuente un hermoso grupo formado por delfines, sobre los cuales se muestra, medio sentado, como rey de las aguas, Neptuno, con su tridente en la mano derecha, desgraciadamente hoy en pedazos. La pila de la Merced tiene, más que un precioso color pintoresco, el acento bien marcado de una gran composición decorativa escultórica, la belleza de sentimientos en su línea

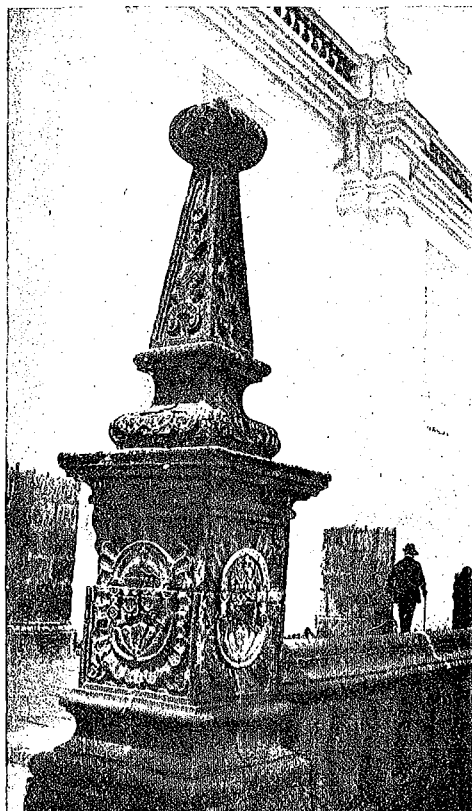


FIG. 124 — Quito. Píniculo del pretil del atrio de la Catedral.  
(Foto Noroña.)

general y en la masa de sus detalles, la delicadeza de ejecución en las carnes lisas y sanas de los niños, y la admirable expresión de bonomía en la figura del simpático Neptuno, cuya cabeza es un trozo magnífico escultural, si sólo se considera la modelación de la cara o la expresión real de sus facciones y no se quiere admirar la técnica del cabello y de las barbas, que tanto daba que hacer aun a los más grandes escultores castellanos en madera. Sabido es, por ejemplo, que Hernández trató los cabellos con técnica detestable (lám. XVI).

Lástima grande que no sepamos el nombre de su autor. Parece que el mal hado se cerniera sobre el destino de nuestros artistas. En el archivo mercedario hemos seguido, punto por punto, la vida de esta pila, desde que se la comenzó, a mediados de 1652, hasta que se la concluyó, en febrero de 1653; hemos hallado partidas posteriores de gastos en reparaciones durante los siglos xvii y xviii, sabemos el nombre del herrero que hizo el tridente de Neptuno, los caños y ajustes de las piezas, pero no hemos podido dar con el del escultor que la ejecutó. Lo único seguro es que en ella trabajaron humildes *canteros*, como se los llamaba, y a quienes, para que terminaran pronto la obra, se les solía encerrar en el convento, como monjes, halagándoles en su trabajo intenso con *botijas de chicha*, para refrigerarse y saciar la sed.

En uno de los patios del convento franciscano hay una fuente de curiosa forma. Su caño para saltar el agua es una columna decorada con elementos de la flora estilizada y el escudo simbólico de los hijos de Asís. Sobre esa columna se levanta hoy una pequeña imagen de la Virgen, que los frailes la protegen de las inclemencias del cielo con un antiguo canal de vidrio (fig. 123).

Los españoles, siguiendo la costumbre de los góticos, introdujeron en Quito el uso de las cruces monumentales, ya dentro de las ciudades, ya en las plazas de las aldeas, ya en los patios de las fincas, ya a la vera de los caminos, ya, en fin, en los claustros y patios conventuales. En Quito, toda una calle de la ciudad tomó el nombre de la Calle de las Siete Cruces, porque en su trayecto se contaban en ese número. Y las hay verdaderamente primorosas, arquitectónicamente consideradas, como la del atrio de la iglesia de la Compañía. Pero, dentro de nuestra materia, tenemos que señalar la bellísima y muy curiosa cruz que se levanta en uno de los patios del convento de San Francisco. Data de fines del siglo xvi y es, sin duda alguna, uno de los primeros Calvarios que se levantaron en el Ecuador y tal vez el único, pues todas las demás cruces que conocemos son sencillamente humilladeros, a excepción de la de San Agustín, con

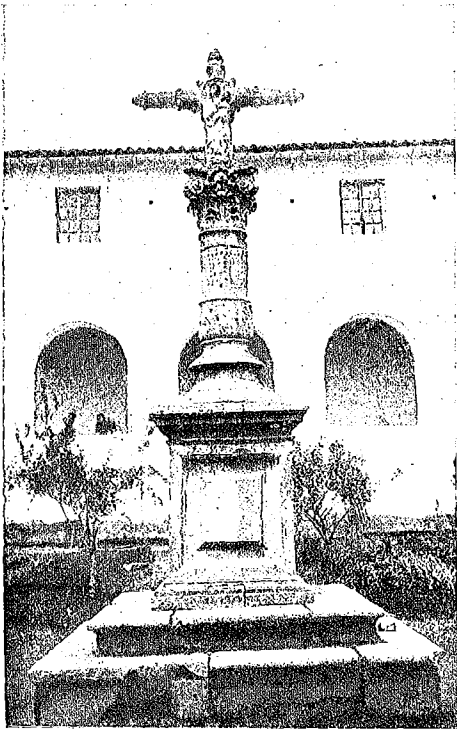
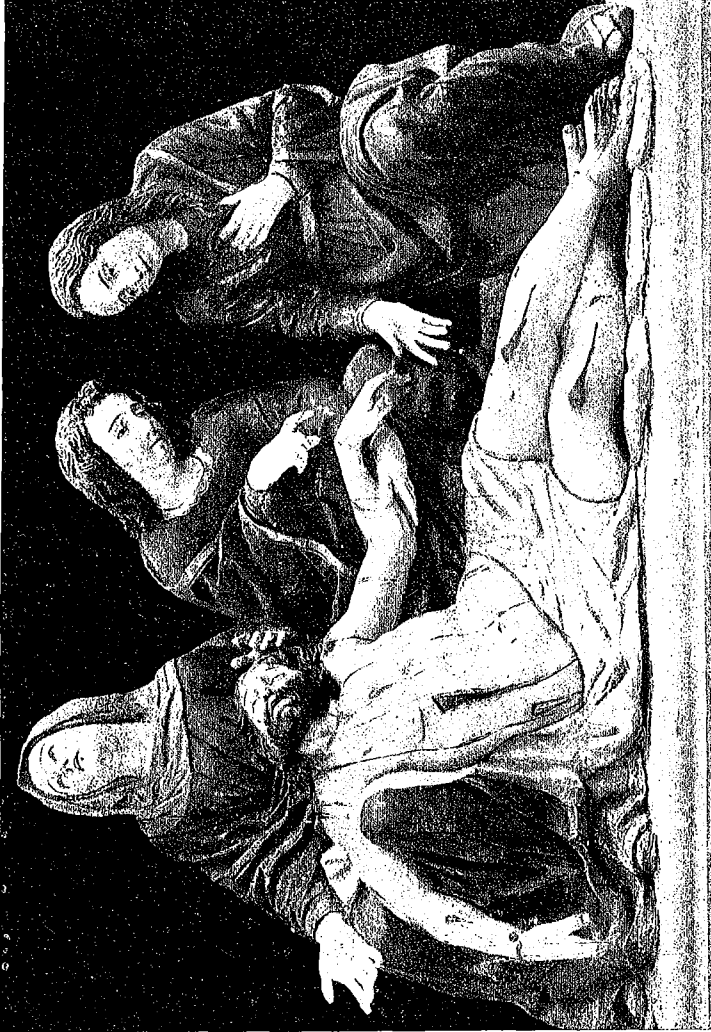


FIG. 125.—Quito. Convento de San Francisco. Calvario de piedra polieromada.  
(Foto Noroña.)

patios conventuales. En Quito, toda una calle de la ciudad tomó el nombre de la Calle de las Siete Cruces, porque en su trayecto se contaban en ese número. Y las hay verdaderamente primorosas, arquitectónicamente consideradas, como la del atrio de la iglesia de la Compañía. Pero, dentro de nuestra materia, tenemos que señalar la bellísima y muy curiosa cruz que se levanta en uno de los patios del convento de San Francisco. Data de fines del siglo xvi y es, sin duda alguna, uno de los primeros Calvarios que se levantaron en el Ecuador y tal vez el único, pues todas las demás cruces que conocemos son sencillamente humilladeros, a excepción de la de San Agustín, con



Lám. XX.—Caspicara. El Descendimiento. Catedral de Quito.  
(Foto Laso.)





la diferencia de que ésta tiene sólo la imagen de Cristo crucificado, mientras aquélla tiene, además, en el reverso, la imagen de la Virgen con el Niño, fuera de otras originalidades, acusadoras de su antigüedad. Describamos en pocas palabras su conjunto.

Sobre una gran base cuadrangular de magnífico estilo, se ha puesto un pedazo de columna corintia, cuyo reducido fuste apea sobre una base sin estilo alguno, encima de la cual se ha colocado una cruz de grandes brazos horizontales, redondos y anillados, más largos que el vertical. Los cuatro brazos de la cruz se encajan en un tambor decorado con cuatro bulas en las partes correspondientes a los ángulos de la cruz, y en sus frentes, con un rosetón inscrito en una moldura de ovos, sobre el cual reposa la cabeza del Crucificado y las de la Virgen y el Niño. Estas imágenes han sido policromadas, y, a pesar de su arcaísmo, no dejan de producir encanto por el sentimiento con que están ejecutadas (figuras 125 y 126).

Que la escultura sobre piedra la policromaran nuestros artistas, no es cosa rara. Muchos ejemplos tenemos de ello. Ya hemos visto cómo las primeras y más antiguas imágenes de piedra, de la Virgen de las Mercedes, son policromadas. Como lo fué también, años más tarde, la estatua de la Fama, que en 1788 se colocó en la plazuela central de la Alameda, el paseo principal de Quito. Fué en 1787 cuando D. Bernardo Darquea comenzó el arreglo de ella, dotándole de «plazuelas, calles, estanques y plantíos». En la plazuela central, que después en 1870 debía ocupar el Observatorio astronómico, hizo colocar una gran estatua en piedra, representativa de la Fama, según un dibujo que le diera el pintor Francisco Albán, por el cual le pagó un peso seis reales, amén de cuatro pesos por pintarla y dorarla, una vez que el escultor la concluyó por el miserable precio de 19 pesos. Don Marcos de León redactó la inscripción, al grabador se le pagó 25 pesos y al pintor de ella 7. La estatua se elevaba sobre un gran pedestal y su base estaba decorada con labores de huesos.

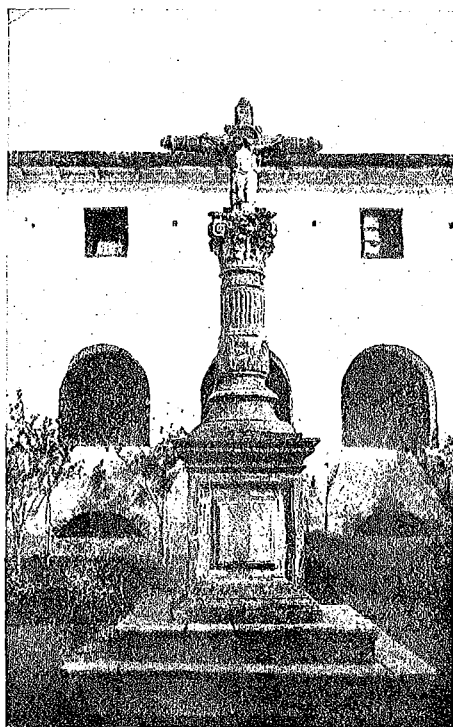


FIG. 126.--El mismo calvario de la lámina anterior visto por el otro lado.

(Foto Noroña.)

Esta es la breve historia de la escultura quiteña sobre piedra durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y si no reconoce nombres, consagra la gloria de estos ignorados en algunas obras de veras magnificas. Aún hoy continúan los can-

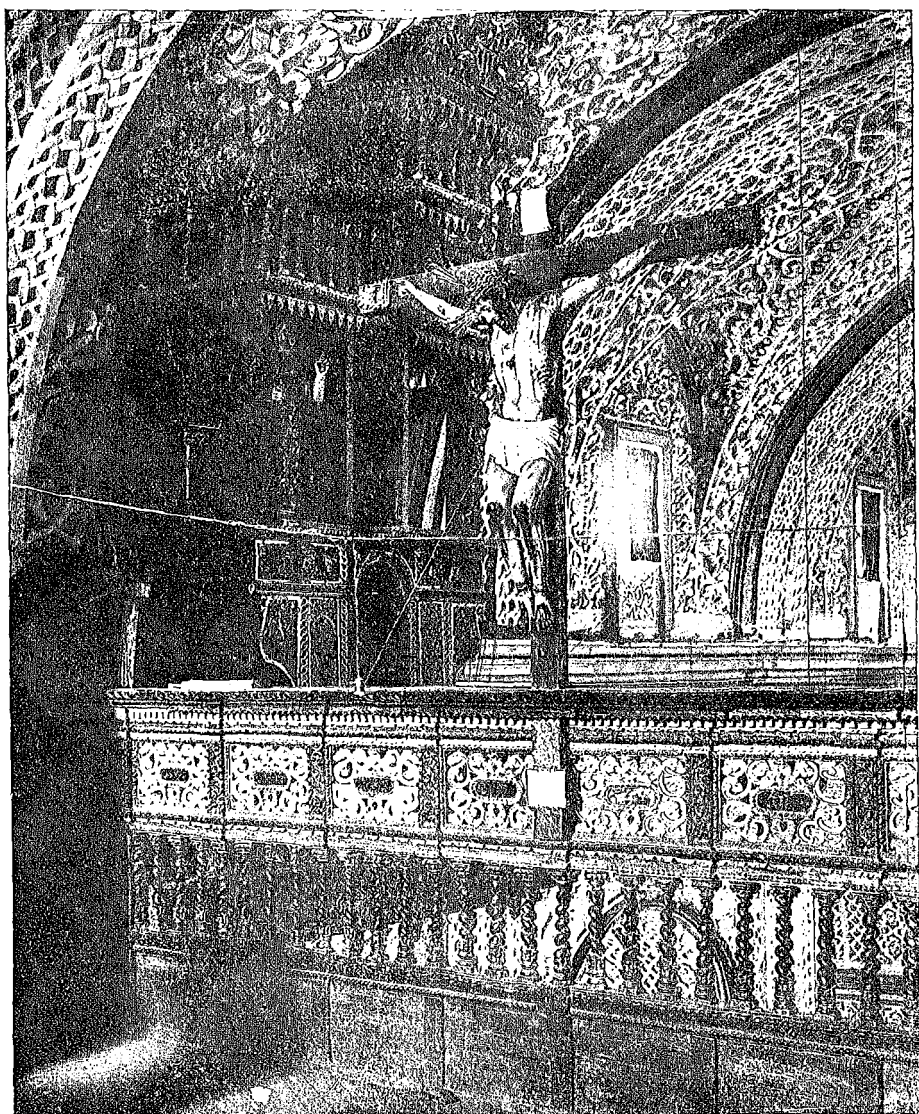


FIG. 127.—*Quito*. Basílica de la Merced. El Cristo del coro destacándose en el fondo de la ornamentación de estuco de la bóveda. (Foto Laso.)

teros y escultores quiteños haciendo honor a su gloriosa tradición. Así lo hemos pensado quienes hemos visto hacer maravillas sobre la misma piedra andesita del Pichincha que utilizaron sus antepasados, en el palacio de Bellas

Artes, en actual construcción. Sólo que casi han abandonado el cincel por el *pico*, pues lo usan aquél únicamente para los trabajos muy delicados o para pulirlos y ultimarlos. Y en nuestra escuela de Bellas Artes también se hace honor a la piedra del Pichincha, a falta del mármol de Carrara.

No hay duda que la buena escuela artística introducida por los franciscanos en Quito, fructificó generosamente en los siglos *xvi* y *xvii*, como más tarde fructificó también la que trajeron los jesuitas con los artistas españoles, alemanes e italianos, que en los primeros años del siglo *xvii* comenzaron a levantar el magnífico templo que legaron a América: la iglesia de la Compañía de Jesús. Esta última escuela ha perdurado hasta el momento en que la Escuela Nacional de Bellas Artes tomó a su cargo la disciplina escultórica, con los resultados que hemos palpado.

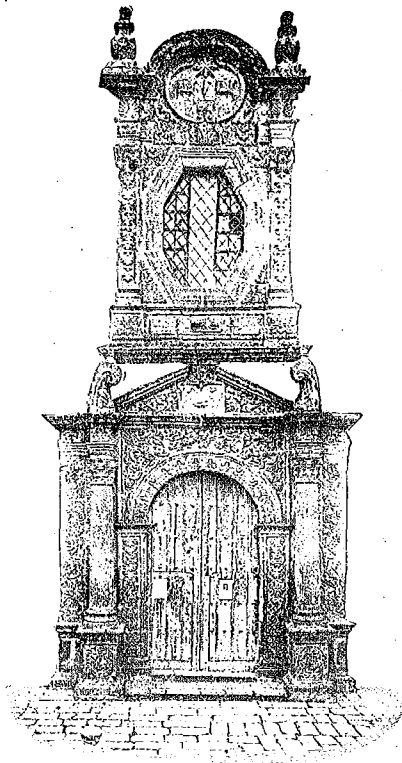
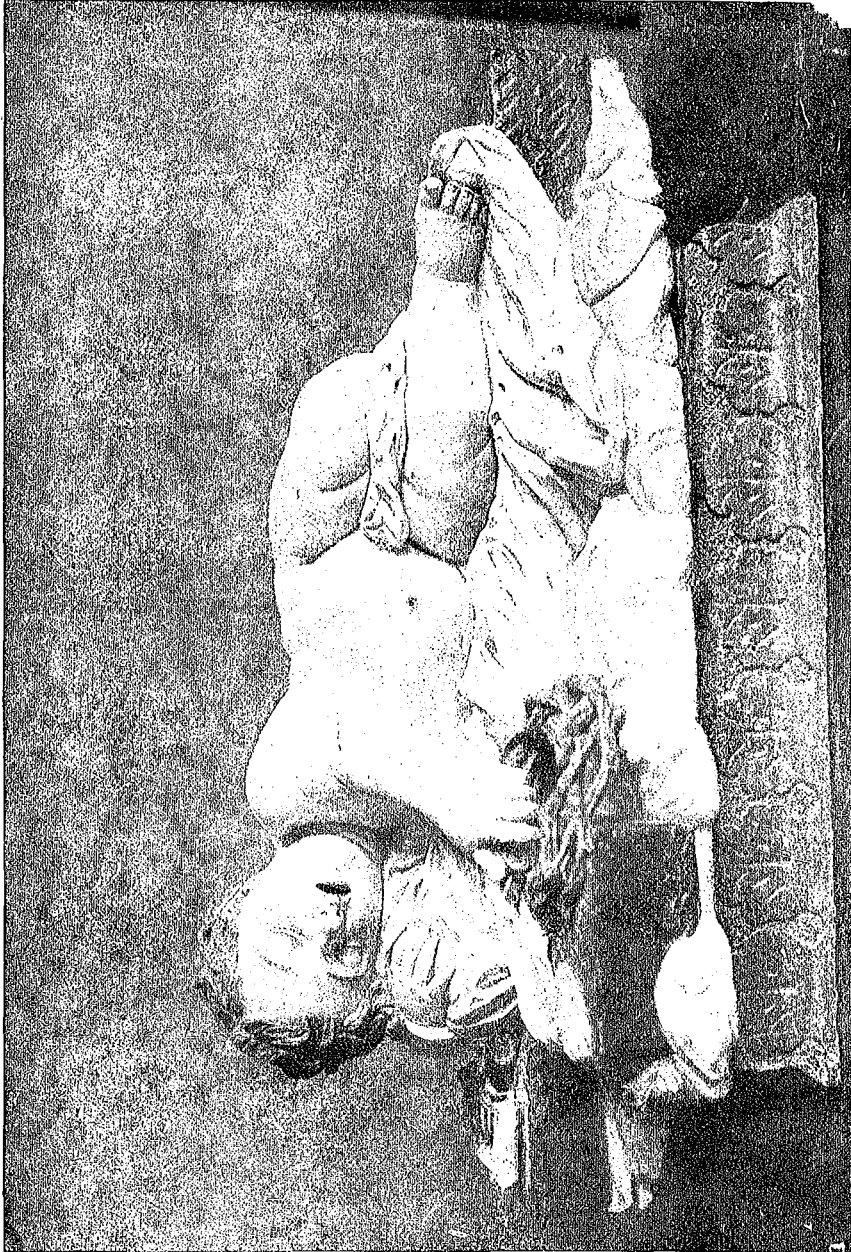


FIG. 128.—*Quito*. La portada de piedra labrada de la iglesia del Hospital.

(Foto Laso.)






Lám. XXI.—Niño Dios dormido. (Col. Chiriboga.)

(Foto Lasco.)



## VIII

### La escultura quiteña en la fabricación de loza en el siglo XVIII (\*) Escultura en cera.

UNQUE tal vez se considere fuera de propósito, queremos, sin embargo, dedicar en este pequeño estudio un capítulo al papel que hicieron nuestros artistas del siglo XVIII en la fabricación de loza artística, cuando ésta se estableció en Quito a fines de aquel siglo. A ocuparnos de este punto nos obliga, ya la importancia que tuvo esa fábrica, ya los preciosos artículos que produjo, por los cuales, a pesar de no ser muy raros en Quito, se pagan por ellos actualmente crecidísimos precios. Y ante todo, revelemos por primera vez la historia de esa fábrica.

Gobernó la Real Audiencia de Quito, como Presidente, Gobernador y Capitán general, durante los años de 1767 a 1778, el brigadier D. José Diguja, nobilísimo caballero y mandatario sagaz que dejó de sí, dice nuestro historiador González Suárez, recuerdos tan buenos como no los dejó semejantes ninguno de los Presidentes del tiempo de la Colonia.

Los once años del mando de Diguja—añade este mismo historiador—hicieron a los criollos olvidar los resentimientos pasados y hasta a amar su dependencia respecto de la Metrópoli, y si de España hubieran venido siempre a gobernar estas provincias varones tan probos y tan íntegros como Diguja, nuestra emancipación política de la Península habría sido moralmente imposible.

Don José Diguja fué el XXIV Presidente de la Real Audiencia de Quito. Durante su gobierno, o más precisamente, en 1771, D. Salvador Sánchez Pare-

---

(\*) Cúmpleme dejar constancia de mi agradecimiento a mi querido amigo y colega don Cristóbal de Gangotena y Jijón, por haberme comunicado los documentos que me han servido de base para escribir este capítulo, y que, encontrados por él, los conserva en su poder.



ja, español de sobresaliente ingenio, estableció en la ciudad de Quito una fábrica de loza, previa la sociedad industrial que formó con D. Manuel Díez de la Peña, quien aportó un regular capital para el negocio. Los primeros ensayos dieron satisfactorios resultados: las piezas que de ellos salieron fueron admiradas por todos como curiosas, excelentes, y tan delicadas como obra de arte, aunque barnizadas con un solo barniz, que el Presidente Diguja adquirió algunas de ellas para regalarlas al virrey de Santa Fé, y éste, a su vez, las obsequió a Su Majestad por manos del Excmo. Sr. D. Julián de Arriaga. Entusiasmado el Rey con tan felices productos de la industria quiteña, aprobó el proyecto y empresa de Sánchez y Peña por medio de una Real orden.

Diguja, interesado por todo cuanto se relacionaba con el progreso del país, siguió alentando la empresa, cuya fábrica solía visitar personalmente todos los días. Se diría que los buenos resultados de ella le entusiasmaban sobremanera. En efecto, después de crecidos gastos y repetidos experimentos para hacer piezas y barnices delicados, iguales a los europeos, se consiguió sacar una loza

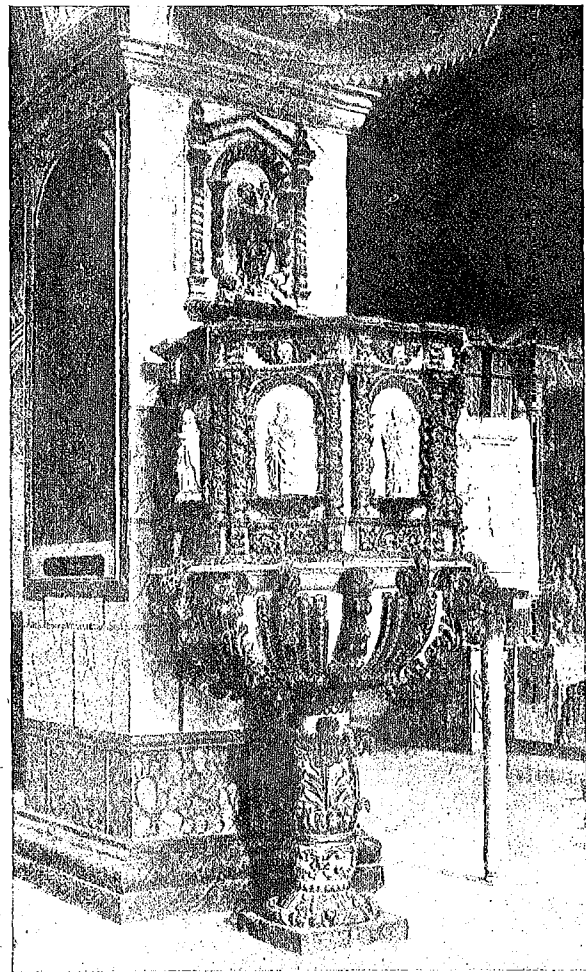


FIG. 129.—Un púlpito moderno imitando a lo antiguo.

(Foto X.)

muy superior a las de Europa, en la solidez, delicadeza y variedad de los barnices, pues tenía la fábrica todos los barnices conocidos en el Antiguo continente, más otros allí desconocidos entonces, como el negro, el verde de olivo, el anteado y otros. Utilizaban como arcilla la piedra llamada en ese tiempo «resplandor», que sustituía a la de Barrilla con muchísima ventaja. Diguja

mismo, admirado de los resultados de esa arcilla, envió al Rey dos quintales de la piedra, para que Su Majestad la «haga examinar en su Real fábrica de porcelana y en la de cristales de Balsain». Envío también «la receta para usar la piedra y modo de usar y preparar los materiales para loza».

En 1777 la fábrica trabajaba con 120 operarios, entre los que se contaban varios escultores que hacían piezas de veras primorasas. En una carta dirigida desde Quito el 16 de abril de 1777

al Excmo. Sr. Dr. D. Joseph Gálvez,

del Consejo de Indias, Diguja le decía que la fábrica de loza en Quito era superior a todas las de Europa, y le noticiaba cómo se trabajaba con tanto entusiasmo y se hacían cada día nuevos descubrimientos y primores.

Pero Peña había gastado en ella toda su fortuna. En seis años había votado más de 20.000 pesos, y como tenía fe en el éxito de su empresa, buscaba dinero a interés, sin conseguir quien se lo diera. Lo que producía la fábrica era en realidad tan poco, que apenas abastecía al mercado de Quito. Sánchez y Peña deseaban ensancharla para dar trabajo a 300 ó 400 operarios, con lo cual sólo alcanzarían perfectamente a percibir una buena utilidad. Para ello eran precisos 30 ó 40.000 pesos y no los había. Diguja, que palpaba los buenos resultados de la empresa, no vaciló en pedir favor al Rey. «Si llega a establecerse bien la fábrica, le decía a D. Joseph Gálvez, sería utilísimas al Real Erario, a los naturales de esta ciudad, *habillísimos*

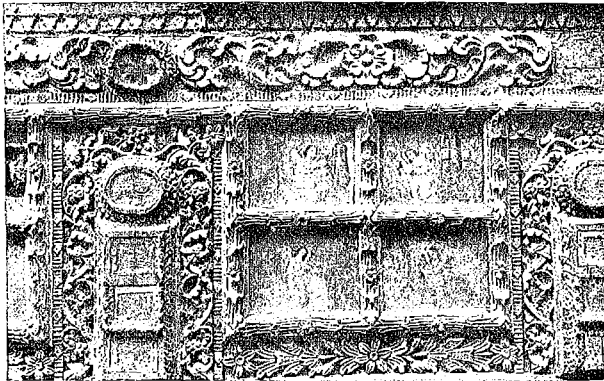


FIG. 130.—«Antependium» tallado del Convento de San Agustín. (Foto Noroña.)

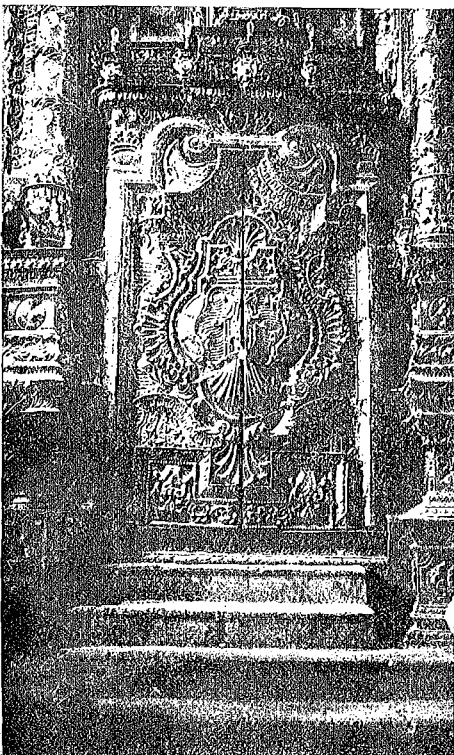


FIG. 131.—Templo de Santo Domingo, de Quito. Puerta de entrada al recamarin de la Capilla del Rosario. (Foto Noroña.)

para todo género de manufacturas, emplearíanse 6 u 8.000 hombres, consumiéndose los productos en el Perú, Chile y Guatemala, a precios más baratos que los de Europa».

Por medio del virrey de Lima, D. Manuel de Guirior, envió seis cajones de objetos al Excmo. Sr. Gálvez, a Madrid, con facturas respectivas y «muestras de todo género de piezas de escultura, loza y flores para que Su Majestad, el Príncipe y Princesa vean los principios de la fábrica, barnices y solidez y ligereza de la loza». Entre esos cajones había uno, señalado con el número 21, dirigido a Su Majestad con objetos únicamente destinados al Rey.

Despachados los seis cajones primeros, se descubrieron nuevos y extraordinarios barnices, y los escultores habían fabricado otras piezas más artísticas y curiosas, especialmente cuatro que significaban las cuatro partes del Mundo. Estas piezas envió Diguja al Rey, porque en su sentir «no se harán mejores en ninguna parte de Europa», y en la certeza de que Su Majestad «se complacería de que en estos remotos países se hagan esas maravillas y las mostrará a los Embajadores y extranjeros concurrentes a su Rl. Corte». Pidió además al Rey que le mandara «cualquier dibujo para hacerlo ejecutar con todos los barnices proporcionados a todo género de ropajes, a excepción del encarnado, que no sale igual sino *beteado*».

Todo esto lo hacía Diguja, como fácilmente se comprende, con la mira de atraer los favores reales a la fábrica de

oza, y así pidió al Rey libertad de derechos, hasta que ella tomara su verdadero cuerpo, y un suplemento y ayuda a los empresarios para el arreglo y quipo de nuevas oficinas y caserío «en sitio apropiado que tiene ya comprado en los arrabales de la ciudad».

Diguja mismo formó un plan nuevo para la marcha de la fábrica y lo puso en manos de Gálvez para que se lo pasara al Rey. Pero tanto entusiasmo no ausó el efecto deseado y tan buscado. Quizás si Diguja hubiera gobernado un poco por más tiempo habría visto coronados sus anhelos, pero las cosas pasan a principios de 1777 (la carta a Gálvez es de 16 de abril de 1777) y Diguja abandonó el país en noviembre de 1778, sucediéndole en el cargo D. José

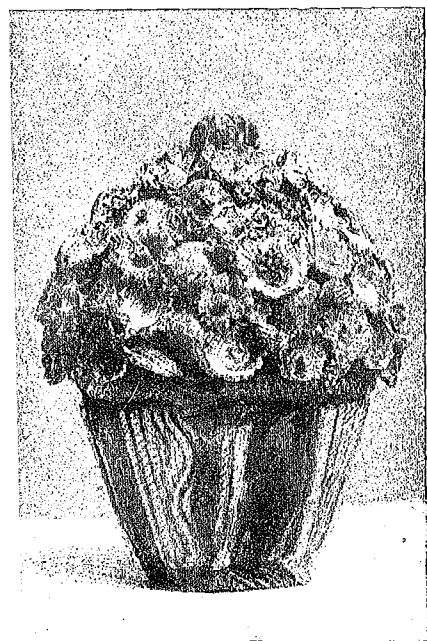


Fig. 132. — Cerámica quiteña. Canasto e flores y frutos decorados a todo color. (Col. Monseñor Pólit.)

(Foto Liso.)

García de León y Pizarro, gobernante activo y diligente, pero del cual no sabemos qué haría por el progreso de la fábrica de loza en Quito. En 1784 fué sustituido por D. Juan José de Villalengua, otro de los buenos gobernantes de Quito durante la Colonia, que la administró hasta 1790. Igualmente ignoramos lo que éste hubiere hecho por el bien de aquella industria. Mas sí sabemos de cierto que la fábrica de loza siguió decayendo poco a poco, hasta que el 20 de septiembre de 1788 encontramos a D. Nicolás Díez de la Peña, hijo de don Manuel Díez de la Peña, vendiendo a D. Ramón Galbán y Arceluz las casas y oficinas de fabricar loza fina en San Roque, barrio de San Diego, «situadas en el lugar conocido con el nombre de Cuadras de Pacho Loco y hoy con el de la fábrica de loza», en la misérrima cantidad de 3.287 pesos 6 1/2 reales, de los cuales 167 pesos 6 1/2 reales correspondían al valor de los utensilios de la fábrica.

No es del caso extendernos en la exposición de todos los objetos que produjo esa fábrica de cerámica, sino únicamente de sus figuras escultóricas. Dejamos, pues, a un lado, y para otra obra, el estudio y análisis de los azulejos y otros objetos de uso doméstico que fabricaron sus artífices, a imitación de los artefactos orientales y de la loza de Puebla, que se introdujeron en cantidad enorme a Quito durante la época del gobierno español. Vamos sólo a decir pocas palabras sobre las esculturas de aquella famosa fábrica, juzgada favorablemente por un hombre tan serio y capaz como Diguja, que nada de criollo tenía, ni siquiera entronques de familia, ya que soltero vino a Quito y soltero salió de allí a los sesenta años de edad.

Hicimos notar al principio de nuestro trabajo cómo se habían extendido, gracias a los misioneros franciscanos, las relaciones de nuestro país con el Asia y el Extremo Oriente. Millares de figuras de porcelana blanca de Foukien y de figurillas de porcelana china se regaron por Méjico y Sudamérica, de manera tal, que hasta hoy no es difícil encontrarlas en las más humildes casas particulares. Entre las figurillas de Nacimiento, muy particularmente, se encuentran muchas de la China. En ellas se inspiraron, sin duda alguna, los esculto-

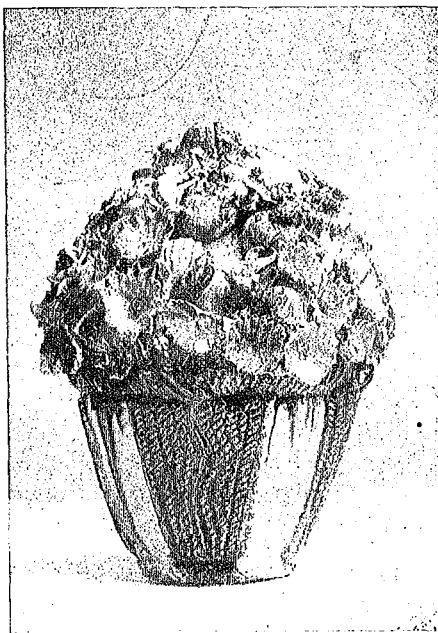


FIG. 133.—Cerámica quiteña. Otro canasto semejante al anterior. (Col. Monseñor Pólit.)

(Foto Lasso.)

de la fábrica de Quito para componer las interesantísimas figuras que se todavía exhibidas: unas, con cariño, en los grandes salones o colecciones particulares; confundidas otras con los cachivaches de nuestras viejas pobres, junto a la urna santera, al biombo o escaparate pintado a todo color y cerca de los ahumados retratos de los abuelos en hermosa moldura de talla dorada.



34. — Cerámica quiteña. La Divina pastora. (Col. Gangotena.)  
(Foto Laso.)

glo de oro del 1650 al 1750, en cuyo año se ron a contar más de treinta, no produjeron poquísimas figuras escultóricas. La historia arte mejicano, en este punto, cuenta con posemplares, más interesantes por su rareza or su arte. En cambio, la fábrica de Quito, o puede verse por la ligera digresión históricie acabamos de hacer, casi desde el cozo de sus labores se dedicó a producir figurasculturales de apreciable valor y sentimientopreciosas, sobre todo, por su policromíada, cuya ciencia traída por España desde en el siglo xv, transportada a Méjico en u, pasó a Quito en ese mismo siglo, y llegó mejor desarrollo, como acabamos de ver, do Sánchez y Peña establecieron su granca, sacrificando, desgraciadamente, una ina. Antes de esta época, Cuenca y Quito habían producido azulejos y nada más. La fábrica establecida en Quito 1771 produjo ya no sólo azulejos, sino también vasijas, platos, balaustres, s y, sobre todo, relieves y estatuillas, amén de figuras de adorno y objetos so doméstico, como floreros y candeleros (figs. 132, 133, 134 y 135).

Ante todo, notemos la diferencia entre la cerámica mejicana y la quiteña. Célebre, y con justa fama, fué, sin duda, la de Talavera de Puebla, pero sus fábricas, que tuvieron



FIG. 135.—Cerámica quiteña. Vendedor de frutas. (Colección Gangotena.)  
(Foto Laso.)

Los canastillos que reproducimos en este libro pertenecen al Ilmo. Sr. Arzobispo de Quito, Dr. D. Manuel María Pólit, y son típica muestra de los que, en cantidades, produjo la fábrica de Quito. El de la figura 133 deja ver, por rotura y caída del revestimiento de flores y frutas, en una parte de él, la media esfera interior, que forma una sola pieza con el canastillo, y a la que están adheridas aquéllas. Los canastillos se han formado con sólo frutas ecuatorianas: chirimoyas, piñas, plátanos, tunas, etc., colocándose en los intersticios campánulas, azucenas, pasionarias y otras, alternadas con algunas hojas. Los colores y barnices usados son pocos y apagados; los canastillos tienen: las fajas lisas, amarilloverdosas, y las labradas, simulando tejido de mimbre, color de siena quemada. En el de la figura 132 están mezclados estos colores, y la mezcla ha producido diversos matices. En las flores y frutas dominan los siguientes colores: un azul pálido, un verde también pálido y un amarillo claro con algunos toques rojizos; todos muy suaves. Posteriormente, como lo hacían en México, se han avivado los colores con toques vivos de pintura al óleo. Es lástima que casi todas las partes salientes de flores y hojas, que debieron haber dado a los canastillos un aspecto muy hermoso y agradable, se hallen rotos. Uno de ellos tiene en el asiento, en la parte donde no ha llegado el barniz, y grabadas en la pasta fresca con un punzón, las letras A. C., y sobre ellas dos S, todas mayúsculas; pero más que una marca de fábrica parece un capricho del individuo que lo fabricó.

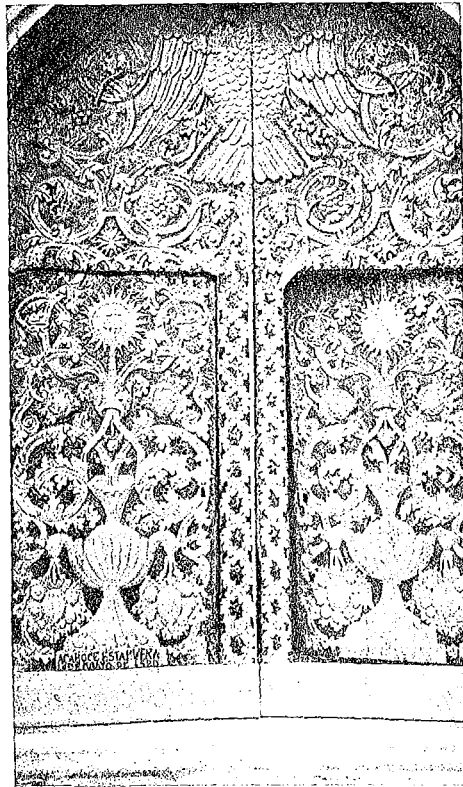


FIG. 136.— Puertas de una capilla particular. 1590. (Foto X.)

Entre las figurillas escultóricas hay unas que representan asuntos religiosos: Vírgenes y ángeles, siendo la *Divina Pastora* el argumento más trillado y difundido (fig. 134); hay otras que representan seres humanos y animales aislados o formando conjunto. Las escenas de costumbres locales han sido los argumentos preferidos en la composición: vendedores ambulantes, zapateros, guitarreros indios e indias borrachos, pastores, los Reyes Magos, el alférez real, y cosas semejantes (fig. 135). Entre los objetos de la colección

del Sr. Cristóbal de Cangotena y Jijón conocimos, por ejemplo, un encapado en policromía azul de una interpretación tan artísticamente realista, que era la encarnación del tipo del tunantón nocturno. Figura algo inclinada hacia adelante, gran chambergo sobre la cabeza y amplia capa, con la que ocultaba casi toda la cara, el tunante daba el paso como venciendo la corriente fuerte del frío viento de un amanecer estrellado, que hacía flotar la tela de su capa,



FIG. 137.—Toribio Avila. Figuras en cera. Sacristía de San Francisco. Quito.

(Foto Laso.)

dibujando el cuerpo con precisión y gracia. El todo estaba pintado en azul oscuro, color propio del paisaje nocturno.

La estatuilla es lo más perfecto que hemos visto en esta clase de esculturas, casi siempre de dibujo deficiente o estropeado por la cubierta estañífera del vidriado. En cambio, los adornos florales son viva muestra de la paciencia en el detalle. Adrede parece que escogían las flores más diminutas, como el miosotis, para formar con ellas el ramo, en cuya policromía nuestros fabricantes echaban el resto, recargando los colores con profusión, como para demostrar la excelencia y maravillosa diversidad de los barnices. Curiosas debieron ser las figurillas enviadas por D. José Diguja al Rey Don Carlos III, muy especialmente aquellas que representaban las cuatro partes del Mundo

y de las cuales afirmaba que no se encontrarían mejores en Europa. ¿Existirán algunas de esas figurillas en algún Museo o en alguno de los Palacios o Casas Reales de España? Puede que sí, y mucho tememos que esas esculturas se hallen clasificadas como de México, cuando no de alguna otra fábrica del Antiguo Mundo. En los documentos que hemos tenido a la vista para nuestra historia, no existen copias de las facturas que Diguja envió a don Joseph Gálvez de los objetos de cerámica mandados a él y al Rey; pero aquéllas deben existir junto con las comunicaciones respectivas en los archivos de España. Por lo pronto, aquí consignamos nuestro dato documentado, por si de algo puede servir en caso de hallarse en la Corte española algunos objetos de los enviados por Diguja y trabajados en la fábrica de loza de la ciudad de Quito (\*).

Lo que no hemos encontrado son estatuas grandes de loza, como las figuras de Talavera de Puebla, que decoran el exterior de la iglesia de Santo Domingo en aquella ciudad, y que tienen más de un metro de altura, la misma, más o menos, que mide la estatua de la Virgen del Carmen del antiguo convento carmelita de San Angel, en la misma puerta. Las figuras quiteñas de loza eran siempre pequeñas. La más alta que hemos podido ver no excede de cuarenta centímetros; pero en todas ellas la ejecución del vidriado es perfecta. En México, en donde la fabricación de la mayólica llegó a gran perfección, muchas veces pintaban los vestidos de las estatuillas después de la cocción; en Quito, jamás: los vestidos de más delicadas coloraciones fueron siempre pintados con los barnices quiteños antes de meter las figurillas al horno, de manera que la factura de la policromía es perfecta.

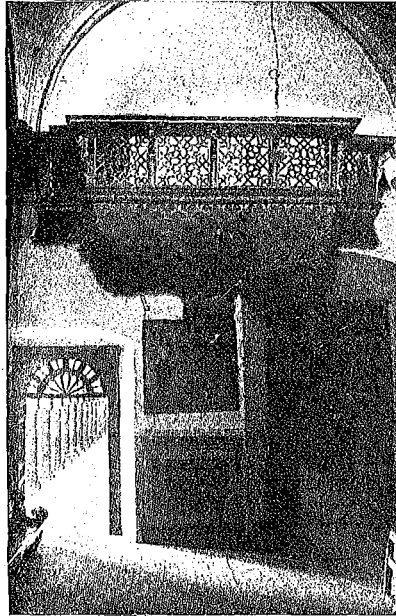


FIG. 138.—La tribuna de la Capilla de Villacís en San Francisco.

(Foto Noroña.)

(\*) La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acogiendo mi comunicación sobre este asunto y aprovechando mi estancia temporal en Madrid, nombró una Comisión, compuesta del Excmo. Sr. Conde de Casal y de mí, para practicar las investigaciones del caso, pues consideraba el asunto de enorme interés para la Historia general de la cerámica. Con mi ilustre colega de Academia, Sr. Conde de Casal, peritísimo conocedor de la materia, acerca de la cual tiene publicadas obras de verdadera y capital importancia, he principiado la tarea; pero hasta hoy apenas si hemos logrado identificar un objeto, precisamente entre los preciosos de la gran colección del Sr. Conde de Casal, y que figuraba como el



La mayor colección de figurillas de la antigua cerámica quiteña del siglo XVIII la tienen las religiosas del Carmen Moderno, para un Belén que ha sido siempre el más famoso de la ciudad. Desgraciadamente, no nos ha sido posible verlas, no obstante los empeños que hemos puesto para ello. Sólo por referencias sabemos lo interesante de esa preciosa colección.

Bajorrelievés en loza no hemos visto sino dos: una Huida a Egipto y una

cabeza de querubín; ambas piezas, de ejecución bastante tosca, prevaleciendo en ellas la coloración blanca sobre fondo azul.

Queremos cerrar este capítulo con unas pocas palabras sobre la escultura en cera.

Desde mediados del siglo XVII comenzó a practicarse en Quito esta especie de escultura en la ejecución de bajorrelievés para adornar retablos y, muy especialmente, tabernáculos, relicarios y urnas. Desgraciadamente, muchas de esas obras han desaparecido. En el retablo de Santa Ana, en la iglesia Catedral, se ha conservado todavía uno, que no lo hemos podido descifrar bien por encontrarse el vidrio que lo defiende muy sucio y muy opaco. El tabernáculo del altar lateral primero de San Francisco a que hemos aludido

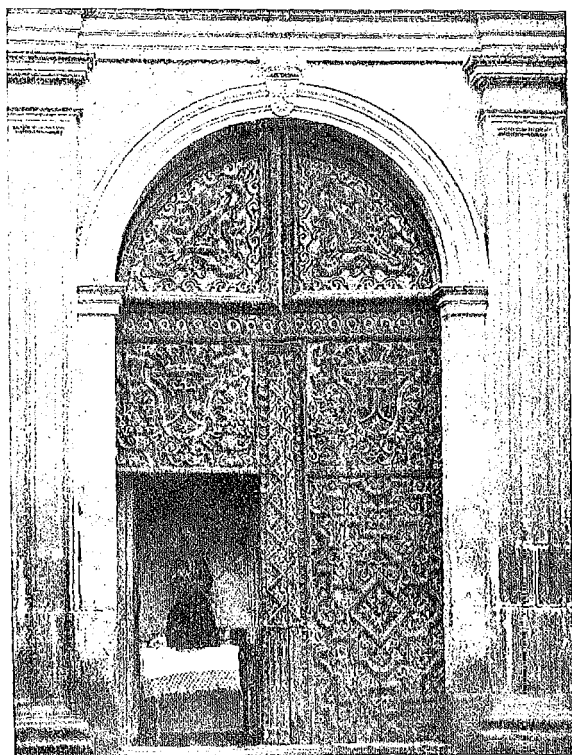


FIG. 139.—Quito. Puerta lateral del Carmen Moderno.

(Foto Laso.)

anteriormente, tiene dos bajorrelievés preciosísimos en cera, que tampoco se les puede apreciar bien ni fotografiarlos hoy, por haber sido destinado a

único que se conocía de la efímera fábrica que en Toledo plantó el Duque de Frías, con unos obreros recogidos de la fábrica del Buen Retiro, de Madrid, a raíz de la destrucción de ésta por las tropas francesas de Napoleón. Fue el mismo Conde el primero en percatarse de la verdadera procedencia de ese objeto, con la comparación que efectuó con el grupo original de la figura 134. Además, el Conde ha hecho examinar químicamente la pasta de la cerámica quiteña. Esperemos que nuevos pasos nos conduzcan a mejores resultados.

relicario; nosotros lo conocimos antes, cuando aún se encontraba fuera de uso en la sacristía de la iglesia.

Más tarde, en el siglo XVIII, un escultor, Toribio Avila, se dedicó exclusivamente a la escultura en cera, y fundó una verdadera escuela, a la cual se debe una multitud de figurillas religiosas, entre las que se distinguen las representativas de Jesús en el pesebre, para los Nacimientos de la Navidad. De Avila se conservan, en el convento de San Francisco, un San Gerónimo, un grupo de la Virgen cuidando el sueño de Jesús y otro de «La Impresión de las llagas a San Francisco», reproducción éste en cera del famoso relieve de Caspicara, que se encuentra en Cantuña (fig. 137).

A veces los escultores en madera utilizaron para sus estatuas cabezas y manos de cera, naturalmente, sin policromarlas ni estucarlas, sino sólo pintándolas ligeramente al óleo o a la encáustica. Como ejemplo de este caso conocimos dos ángeles muy hermosos en el santuario de Guápulo.

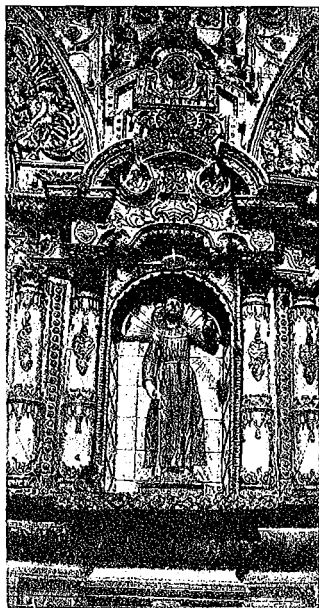
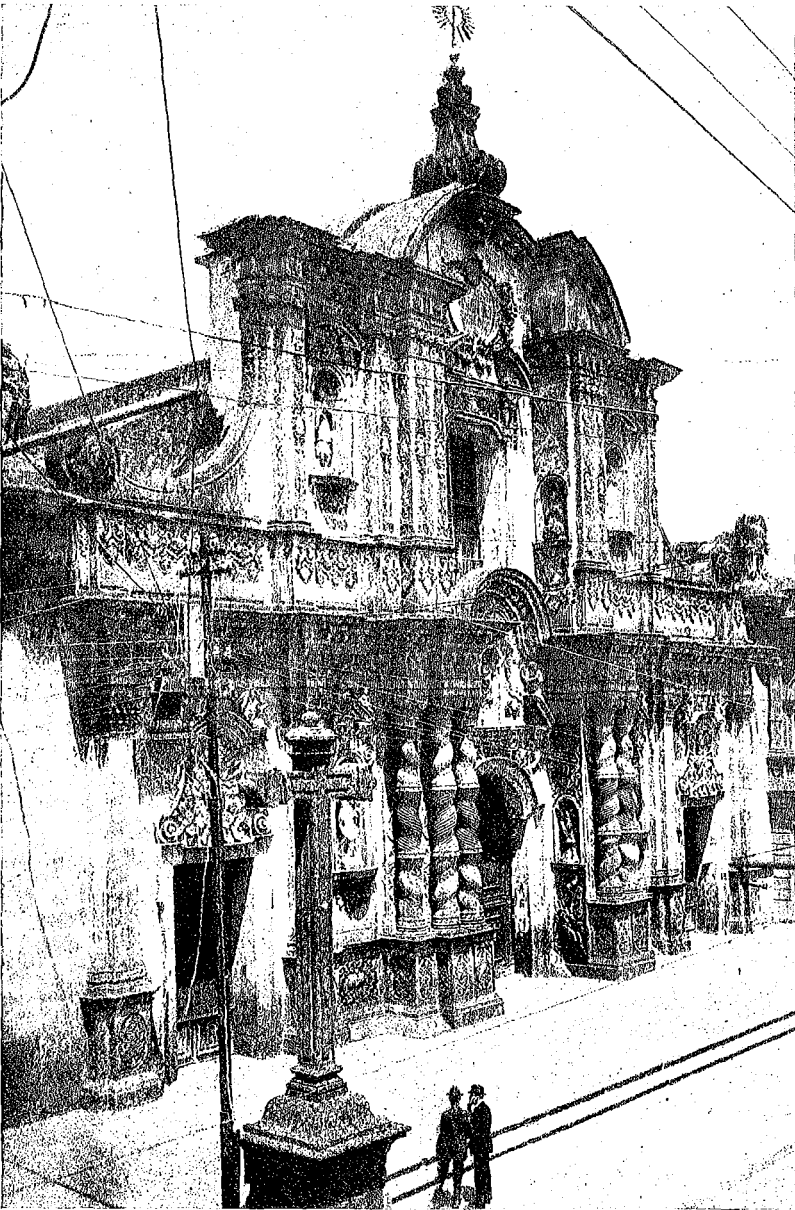


FIG. 140.—El P. Carlos.  
Estatua de San Diego.  
Iglesia de San Francisco  
de Quito.

(Foto Noroña.)





LÁM. XXII.—*Quito*. Fachada del templo de la Compañía de Jesús.

(Foto Laso.)



## Los escultores quiteños

**S**i ha sido difícil averiguar los nombres de los que durante la magnífica centuria del florecimiento del arte renacentista en España crearon el arte plateresco y enriquecieron con él a nuestra Madre Patria, no hay por qué admirarse si en una pequeña nación americana no se han conservado los nombres de los escultores que, dignos herederos de la tradición española y discípulos magníficos de los maestros que Carlos V y Felipe II enviaron a estos dominios, escribieron con sus obras las mejores páginas del arte colonial hispanoamericano. Legítimos descendientes de sus padres y abuelos, trabajaron con amor cariñoso la más insignificante flor de los retablos, el detalle más nimio de los púlpitos, la curva más pequeña de los arabescos en estuco de nuestros templos, las frondas y guirnaldas más ocultas de los lujosos muebles caseros y eclesiásticos y el más delicado crucifijo o la estatuilla de cuarta de vara que les encargaba esculpir alguna buena devota. Felices se sentían con sólo su trabajo piadosamente concebido y devotamente ejecutado, previas la señal de la cruz y la salutación angélica, pronunciada en alta voz al principio y fin de la faena, mañana y tarde, por el maestro y sus oficiales. Alguna vez, cuando el tiempo venía corto y el compromiso apuraba, velaban la noche trabajando sin cesar y contentos su tarea, hasta caer rendidos de fatiga, al par que la débil luz del mechero que los alumbraba, o hasta ser sorprendidos por las primeras amenazas de luz de la mañana. Así trabajaron los entalladores de la admirable pila del claustro principal de nuestro convento mercedario cuando, apurados por los religiosos para su más pronta conclusión, les obligaron a enclaustrarse, y, durante una época de terremotos, hasta a trabajar bajo de tierra.

No todos aprecian el significativo trabajo de nuestros escultores, y pasan

con mirada indiferente ante sus obras, sin siquiera imaginar la entusiasta y paciente devoción con que las ejecutaban, ni pensar en las fatigas y dolores que pudieron experimentar durante el tiempo enormemente largo empleado por quienes no sólo tenían la preocupación de lo que realizaban, sino la de los sinsabores y ansiedades de las familias que con su trabajo alimentaban.

Y que ellos conocían perfectamente el valor de su propia obra, no hay la menor duda: basta registrar los contratos a ella pertinentes, medir el plazo estipulado para su ejecución y pesar su precio. Lo que sí no les preocupaba en lo absoluto era el paso de su nombre a la posteridad. Dígalo el anonimismo de las obras, pregónelo la manera cómo se han apuntado en los libros de gastos conventuales las partidas erogadas en retablos y molduras, en sagrarios,



FIG. 141.—Mascarillas de plomo policromadas.

(Foto Laso.)

mesas, bancas y púlpitos, en estatuas y crucifijos: apenas si señalan el monto de aquel gasto, la fecha en que se lo hizo y, de vez en cuando, el nombre propio del escultor, en esta forma:

Dio nuestro hermano el Sindico para pagar los Oficiales de la Obra del Tabernaculo de Nuestra Señora de la concepsion, la cantidad de seissientos cinq.<sup>ta</sup> pesos y cinco rs.

Dieronsele a Gabriel escultor doze patacones porque esculto la corona de la Virxen.

Dieronsele a don Melchor Escultor quatro ps. a qta. de catorze q. se le an de dar por dos cabezas, manos y pies escultados de nro. P. S. P. Nolasco y S. Ramon.

Partidas como éstas encuéntranse a cada paso en los libros de gastos de obra de nuestras iglesias y conventos; partidas que juzgadas sin conocimiento de las obras a las cuales corresponden, aparecen de veras sin importancia al-

guna; pero relacionadas con ellas, despiertan el mayor interés al considerar la maravilla realizada y la sencillez con que a ella se hace referencia.

Véanse, si no, el tabernáculo de la Inmaculada Concepción, en el presbiterio de nuestra iglesia franciscana; la corona de la Virgen, y las cabezas, manos y pies que trabajaron aquellos escultores, Gabriel y Melchor, para las estatuas de San Pedro Nolasco y San Ramón, de nuestra iglesia mercedaria, a que se refieren las partidas de gasto anteriormente transcritas.

¿Quiénes fueron esos artistas? Nadie lo sabe, o, al menos, por lo pronto, nadie los ha identificado. El ignorante sin escrúpulo pudiera afirmar que tal cosa se debe al poco aprecio que los frailes de ese entonces hacían de los artistas y sus obras, sin pensar cuerdamente que no puede compaginarse ese aparente desprecio con la juiciosa y atinada selección que hacían, tanto de los artistas cómo de sus obras. Basta considerar que ninguno de sus primorosos retablos y púlpitos, tan admirados por nosotros, se hacía sin previa aprobación de su dibujo, el cual, muchas veces, ni siquiera era concebido por el escultor, sino por cualquier otro artista. Es así como el famoso retablo del presbiterio de la iglesia de Guápulo fué dibujado por el capitán D. Marcos Tomás Correa, sometido al dictamen y aprobación de los capitanes D. Pedro de León Maldonado y D. Agustín de la Sierra, entregado luego al ensamblador D. José de Paz, y ejecutado, finalmente, por el maestro D. Juan Bautista Menacho, en 1693 (\*). Otra prueba, entre otras, de la solicitud y aprecio que los frailes hacían de las obras de arte de sus iglesias y conventos, se halla en la orden impartida por Fr. Eugenio Díaz Carralero, Ministro provincial del convento franciscano de Quito, para que se lleve a cabo el precioso artesonado que hoy cubre la nave central del templo, en

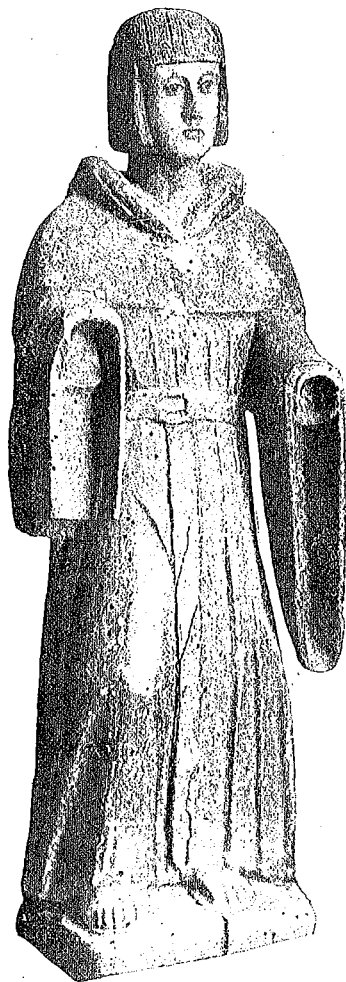


FIG. 142. — Característica figura de la escultura quiteña del siglo XVI. (Col. Chiriboga.) (Foto Laso.)

(\*) Véase Juan de Dios Navas. *Guápulo y su Santuario*. Cap. XIV.—Quito (Ecuador). Imprenta del Clero. 1926.



reposición del antiguo mudéjar, destruido por los terremotos de 1755. No resistimos al deseo de reproducirlo:

Fray Eugenio Diaz Carralero, de la regular observancia de los frailes, predicador general, ex-custodio, Ministro Provincial de esta Santa Provincia de N. P. S. Francisco de Quito, y siervo, etc.—al P. Predicador—Estevan Guzman, salud y paz en Nuestro Señor Jesucristo.

Por quanto tenemos determinado, el que se construya (mediante la Divina Providencia) el Arteson de la iglesia de este nuestro Convento Grande de San Pablo, que tanto lo ha anhelado nuestro Paternal amor: y ser necesario valernos de Persona, que con igual afecto acuda a la buena execucion de este adorno de la Casa de Dios: Por tanto; proviendo como hemos puesto los ojos; en V. R. por la larga experiencia, que tenemos de su fidelidad, inteligencia, y exactitud, le nombramos de tal Obrero, con facultad amplia que le cometemos, de poder concertar Oficiales, y Maestros, en el Jornal que viere convenir; procurando siempre la mas abreviada conclusion de la Obra: Cuyo fin mandamos, en virtud de las presentes, que ningun inferior nuestro, con pretesto o motivo alguno, le impida su asistencia diaria a ella, ni se ocupe su Persona en otra cosa, que no sea perteneciente a la expresada Obra: Antes si, encargamos en el Señor al R. P. Guardian que por su parte le conceda a V. R. el valor, y ayuda que a menester en su trabajo. Y para que en el, no carezca de merito, le imponemos el de la Santa Obediencia en virtud del Espiritu Santo. Dadas en Quito, en este sobredicho Convento maximo de San Pablo, firmadas de nuestra mano y nombre, selladas con el sello mayor de nuestro Oficio, y refrendadas de nuestro Secretario en once de octubre de mil setecientos sesenta y nueve años.

*Fr. Eugenio Diaz Carralero*

Ministro Provincial.

(L. S.)

P. M. D. S. P. M. R.

*Fr. Mariano Velasquez*

Secretario de Provincia.



FIG. 143. — El Señor del Divino Amor. Iglesia de la Merced. Quito.

(Foto Laso.)

Y como esta prueba, muchísimas otras más podríamos aducir en demostración del celoso e inteligente porte que observaron siempre clérigos y frailes de nuestra colonia en la ejecución y cuidado de las artísticas esculturas que guardan los conventos y templos quiteños, convirtiendo a la ciudad en el emporio del más exquisito arte colonial americano.

Lo que ha pasado para que ignoremos los nombres de la casi totalidad

de nuestros artistas ha sido la indiferencia con que miraban la fama, el poco aprecio que hacían de la gloria y, sobre todo, aquella profunda religiosidad



FIG. 144.—Preciosa escultura antigua a medio policromar. (Colección Chiriboga.)

(Foto Laso.)

heredada de nuestros gloriosos progenitores, cuyos artistas consideraban el arte como un acto de devoción, para ejecutar el cual eran necesarios el ayuno y la disciplina, la oración y la comunión. Como Vargas y Juan de Juanes, también el indio Juan Tomás, escultor cuzqueño del siglo XVII, y nuestro Caspicara, acostumbraron confesar y comulgar antes de comenzar la obra. En los talleres de los antiguos escultores quiteños solía el maestro mayor fiscalizar la conducta religiosa de sus oficiales, y la falta a la misa diaria, a la novena de San José, al mes de María y a los ejercicios piadosos de Semana Santa, eran castigados como faltas graves cometidas dentro del taller. Además, ¡con qué piadosa devoción, reunidos maestro y oficiales, daban



FIG. 145.—Compañera de la anterior, decoraba con ella la antigua iglesia de Santa Clara de San Millán, en Quito. (Colección Chiriboga.)

(Foto Laso.)

comienzo a las tareas diarias con la salutación angélica y el *Buenos días*, pronunciados de pie, delante de los esbozos de santos y vírgenes, de crucifijos y mártires, y terminaban con el *Angelus*, recitado con la vista baja al toque de la campana de San Francisco y al último resplandor de los rayos solares o a la primera claridad de la luna llena en los días de oposición! El rezo en el taller era una obligación cristiana; pero también obligación de conveniencia. Cuando no se rezaba, ¡qué de ruidos se producían en el taller durante la noche! Los que en él se quedaban a dormir oían moverse los objetos y algunas veces sentían a las gubias trabajar manejadas por manos misteriosas.

—Anoche no se rezó, observaba el maestro, y por eso el taller estaba *pesado*.

A la tarde, la recitación del *Angelus* se hacía con mayor unción y recogimiento, y se concluía la piadosa despedida con la jaculatoria, que la decía el maestro en voz baja y ahuecada:

—Las almas de los fieles difuntos, por la misericordia de Dios, descansan en paz.

—Amén—contestaban los oficiales—. Y, santiguándose, salían del taller. Todas estas costumbres transmitieron los españoles a los artistas criollos.



FIG. 146.—Caspicara. Virgen del Carmen. Iglesia de San Francisco.

(Foto Laso.)

y la sutil delicadeza de la perfección divina. ¿Qué les interesaba a aquellos buenos artistas el dejar su nombre inscrito en la obra que ejecutaban o nimbarlo con los rayos de la fama, si sólo aspiraban a estar bien con Dios y su conciencia, y únicamente soñaban con la gloria eterna?

Desentrañar, pues, de los polvorientos archivos coloniales los nombres

todos de nuestros escultores, será siempre para el historiador tarea más difícil que la de la clasificación de sus obras. Hay que saber que durante los siglos xvii y xviii, el gremio de escultores en Quito era una verdadera legión, de modo que cuando nos ponemos a pensar, por ejemplo, en la escena que presentarían los escultores cuando estucaron la iglesia de la Compañía y tallaron sus retablos, el púlpito, las tribunas y la mampara, nos imaginamos una colmena de abejas.

Ahora bien: descubierto el nombre de los maestros escultores, apenas se ha realizado una mínima parte de la tarea investigadora; pues, como es natural, en las grandes obras es el trabajo de los oficiales el que las llena visiblemente. Y para ayuda de males, respecto a estos últimos, hasta enmudece la tradición.

Vamos, pues, con todos estos antecedentes, a enumerar y dar a conocer algunos escultores quiteños, que la tradición y los documentos los han salvado del olvido.

Son Diego de Robles y Luis de Rivera los primeros escultores que nombra la Historia ecuatoriana. Colonos españoles ambos, venidos de España a Quito a mediados del siglo xvi, han dejado de su paso huellas imborrables.

Diego de Robles, a quien don Manuel de Odrizola, en su libro *Documentos literarios del Perú*, llama, no sabemos por qué razón, con el apodo de *Juan Manuel*, pasó primeramente a México, y luego a Quito en la segunda mitad del siglo xvi. Escultor de profesión, probablemente sevillano, abrió su obrador en compañía de Luis de Rivera, que, además de escultor, era pintor excelente y magnífico dorador. Ambos artistas, como puede fácilmente suponerse, se completaban para el negocio, que sin duda pensaban hacer en la naciente población, cuando ape-



FIG. 147.—Iglesia de San Francisco. Cabeza de San Diego.

(Foto Laso.)

nas si comenzaban a levantarse los primeros templos y la piedad de los vecinos reclamaba imágenes sagradas para satisfacer su devoción.

Entre las obras que se conocen como trabajadas por estos dos artistas están las estatuas de la Virgen de Guápulo y del Quínche.



FIG. 148.—San Francisco de Asís. (Col. Chiriboga.)  
(Foto Laso.)

cerla célebre en el transcurso de los tiempos.

Pocos años después la imagen era trasladada a la iglesia de Guápulo.

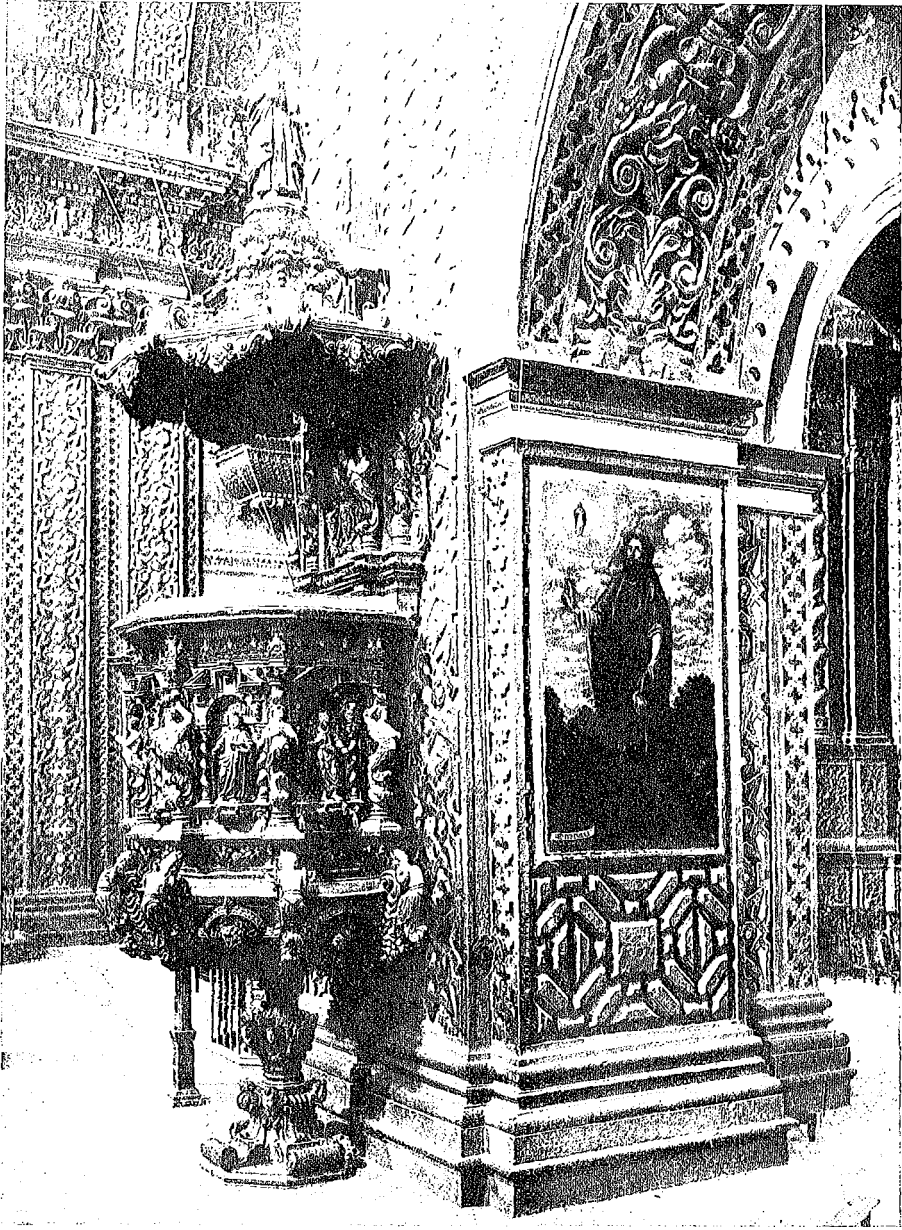
Celosos los indios del pueblo de Lumbisí, vecino de Guápulo, quisieron también poseer una imagen idéntica para colocarla en su capilla, y contrataron entonces, a su vez, con Diego de Robles una réplica de la que se veneraba en Guápulo. Robles y Rivera trabajaron la estatua, no sólo exacta a la anterior, sino que para hacerla hasta utilizaron el resto de la troza de madera de cedro que les había sobrado. Esta estatua la entregó Robles a los moradores de Lumbisí en 1588; pero

rehusada por ellos, el escultor se vió precisado a venderla a los de la vecina parroquia de Oyacachi. «Aún señala la tradición—nos dice el Sr. Navas, en su libro ya citado—, el viejo sicomoro bajo cuya sombra descansó Robles, con su

En 1581 habíase establecido en Quito una cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, y deseando los cofrades poseer una verdadera reproducción de la que se venera en Castilla, ocurrieron a Diego de Robles, que debía conocer perfectamente la imagen española, y contrataron con él la ejecución. Robles trabajó la imagen en su obrador, y como, según dejamos dicho, Luis de Rivera le acompañaba como socio, una vez que el primero terminó la escultura, se hizo cargo el segundo de encarnarla y dorarla por la cantidad de 460 patacones, que pagó D. Cristóbal López, mayordomo de la cofradía. En los primeros días de diciembre de 1584 se bendecía la imagen y comenzaba a recibir el culto que que luego debía ha-



FIG. 149.—La hermosa estatua de San Pedro en la Catedral.  
(Foto Laso.)



LÁM. XXIII.—*Quito*. Iglesia de la Compañía de Jesús. Un hermoso conjunto artístico.

(Foto Moscoso.)



estatua a cuestras, en su viaje a Oyacachi.» Robles llegó a este pueblo, ofreció a sus habitantes la estatua, y la cambió con riquísimas piezas de madera de cedro, que le representaban un valioso material para sus trabajos.

Las estatuas hechas por Diego de Robles, cuya historia hemos contado, son, en verdad, muy interesantes, desde el punto de vista meramente artístico; desgraciadamente,

no se las puede apreciar bien por hallarse ambas vestidas de riquísimos brocados y telas, ocultando bajo de ellas el magnífico ropaje estofado por Luis de Rivera.

La Virgen de Oyacachi, dice el cronista Rodríguez Docampo, es «mediana, de color trigueño, de hermoso rostro y linda hechura, con su Niño en brazos». El rostro de la Virgen es ovalado y el semblante gracioso. La devoción de los fieles oculta el cuerpo de la estatua en finísimas y ricas telas; la corona, de oro y esmeraldas; pone en su mano un cetro de oro, a sus pies una media luna de plata, y le asienta sobre una peana elevada de madera cubierta de planchas de plata maciza, formando labores caprichosas de vástagos y follajes. El Niño que lleva en sus brazos no es menos hermoso: tiene la mano derecha

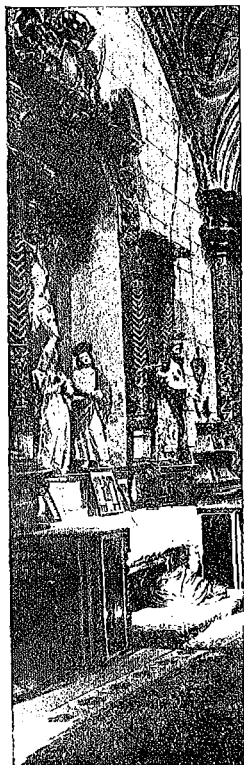


FIG. 150.—Estatuaria religiosa en la Catedral.  
(Foto Noroña.)

en actitud de bendecir, y con la izquierda sostiene el globo, coronado de la cruz. El tamaño de la estatua es de 62 centímetros. La de Guápulo, como dijimos anteriormente, era de igual tamaño y en todo idéntica a la de Oyacachi, y decimos era, porque se quemó por los años de 1830 a 1835, en un incendio que devoró también el precioso retablo del presbiterio, una custodia de coral, un relicario de oro, un collar de oro y



FIG. 151.—El Padre Carlos. Cabeza de Cristo agonizante.  
(Foto Laso.)



FIG. 152.—Cabeza de San Pedro. (Col. Chiriboga.)  
(Foto Laso.)



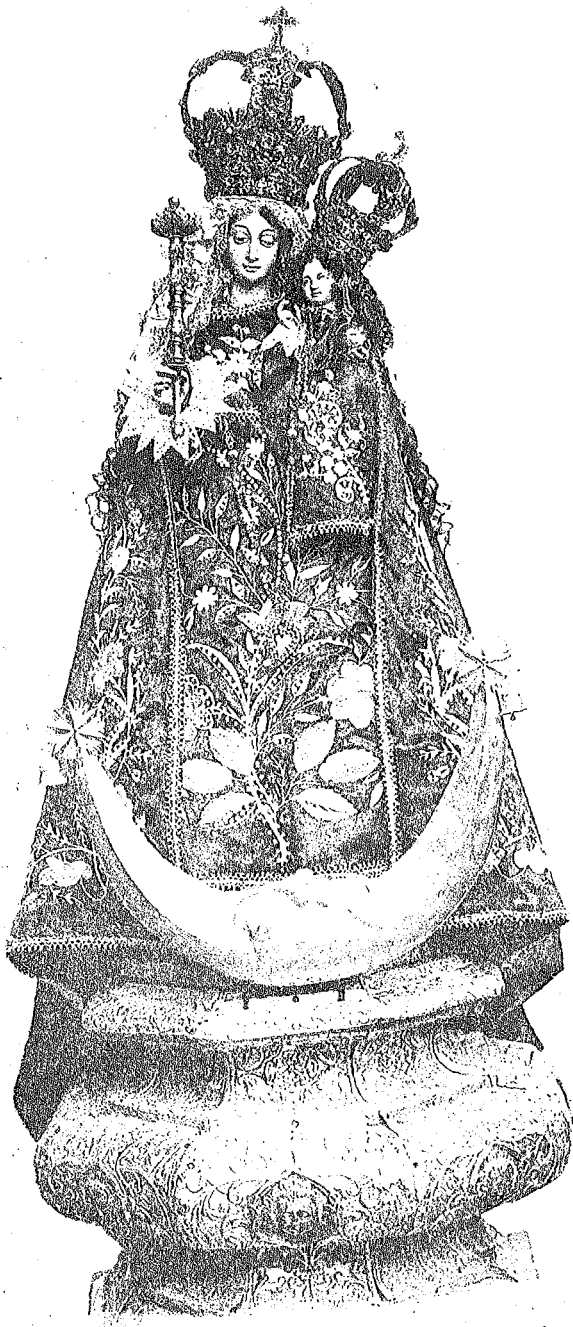


FIG. 153.-----Diego de Robles. La Virgen del Quinche.

rubies y otras joyas y vestidos que llevaba entonces la Virgen. La estatua que hoy existe es de fecha reciente y mide 1,25 metros de altura (fig. 153).

No fueron estas las únicas imágenes de la Virgen que trabajó Diego de Robles. La fama de la Virgen de Guadalupe, colocada en el santuario de Guápulo, cerca de Quito, se extendió a los confines del Reino. Unos indios del pueblo del Cisne, próximo a Loja, hicieron un viaje a aquella ciudad, y con no pocos esfuerzos y sacrificios consiguieron una copia de la Virgen, que la llevaron a su villorrio, en donde más tarde levantaron un santuario para venerar, como hasta ahora se venera, aquella imagen. Probablemente la trabajó el mismo Diego de Robles o uno de sus discípulos, pues conserva el sello de las obras de aquel célebre escultor. La antigüedad de la imagen se halla autenticada por un religioso franciscano que, a mediados del siglo xvii, fué vicario o párroco de la Doctrina del Cisne (fig. 44). Dice así:

Yo Fray Joseph Luzero, Predicador y Vicario de esta Doctrina de nuestra Señora de Guadalupe del Cisne, certifico, como en dicho pueblo esta una Santa Imagen de Nuestra Señora, de poco mas de una vara de alto, con un Niño en la mano, el cual dicen los naturales Indios, traxeron de la ciudad de Quito mas de cuarenta años y colocaron en una Capilla pequeña, porque habian pocos indios, y que por ser tan pocos el licenciado Diego de Zorilla, oydor de la Real Audiencia de San Francisco del Quito, mandoles quemassen los ranchos en que vivian y se reduxessen al pueblo de San Juan de Chucumbamba, tres leguas de distancia.



FIG. 154.—Quito. Capilla del Sagrario. Santa Rosa de Lima. (Foto Laso.)

Igual tradición, más o menos, sostiene que la Virgen de Guadalupe que se venera en el pueblo de Baños, en las cercanías de Cuenca, es quiteña, de la misma época de todas las anteriores, lo cual hace suponer que podría también haber salido del obrador de Robles y Rivera.

Pero entre las obras de Diego de Robles ocupa lugar preferente el grupo del Bautismo de Cristo, que se halla en el retablo del presbiterio de San Francisco. Ejecutado tal vez para el sitio en donde está colocado, como aparece por la armonía que guarda el grupo con el nicho, revela que Robles acaso no fué extraño tampoco a la ejecución del retablo franciscano, obra primorosa de escultura y tallado, pocas veces superada. Aún más, hasta se pudiera decir

que nicho y grupo debieron ser concebidos y ejecutados por Robles, pues las líneas constructivas del nicho, separándose de la manera predominante en las demás partes del retablo, forman un cuerpo distinto y hasta extraño, si se quiere, al conjunto; pero, en cambio, armonizan admirablemente con las líneas angulosas del grupo. Todo esto prescindiendo de apreciar la justa proporción entre el tamaño de éste y la altura de aquél.

Robles, en el Bautismo de Cristo, se manifiesta sereno y frío, buscando orden y claridad en su dibujo, como lo hubiera hecho un artista en el período anterior al barroco. No ha buscado emocionar con sus figuras, sino comuni-

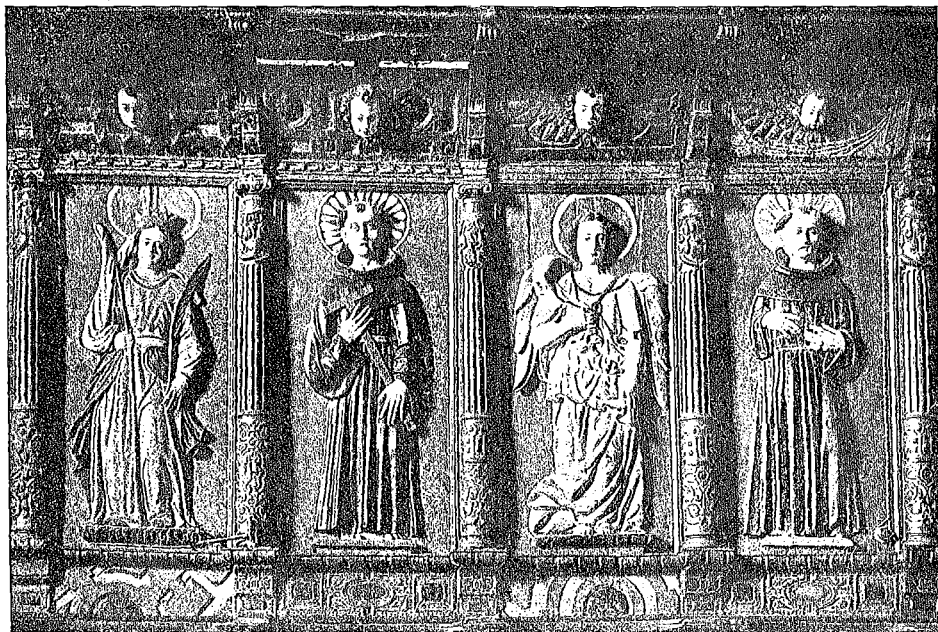


FIG. 155.—*Quito*. Detalle de la sillería del coro de San Francisco.

carlas precisión clara en su presentación, dentro de actitudes bellas y correctas. Su técnica es sobria y seca; se diría que gusta más de los góticos que de los italianos del Renacimiento: arcaica técnica que hace de este grupo una obra no sólo interesante sino hermosa.

Acerca del compañero inseparable de Robles, Luis de Rivera, poco sabemos a más de lo que ya dejamos dicho, es decir: que era español, como su amigo, y asistía a su taller, en el cual solía desempeñarle, principalmente, encarnando las estatuas trabajadas por el maestro o dorando los retablos que aquél ejecutaba. Ya vimos, por ejemplo, cómo Rivera fué quien encarnó las estatuas de las vírgenes del Quinche y de Guápulo, y pintó y doró el retablo hecho para el santuario de la primera por Diego de Robles. «Corría el año

de 1586—dice un historiador de la Virgen del Quinche—, año envuelto en las turbulencias de nuestros conquistadores, quienes, después de haber subyugado vastos imperios para la Corona de España, volvían las armas contra sí mismos, ensangrentándolas en asoladoras guerras civiles. Olvidadas las artes, preocupaba más al obrero el estruendo de la guerra que la tranquilidad del taller, y como escaseando los artifices escasearan también las obras de arte, éstas se pagaron a precios fabulosos, como vemos en la estatua de Nuestra Señora de Guápulo, que por darle



FIG. 156.— Hermosa escultura realista de la escuela quiteña. El retrato de un negro.

(Foto Laso.)

colorido y dorarle el vestido llevó 460 pesos el pintor Luis de Rivera».

Contemporáneo de estos escultores ya nombrados fué un lego franciscano, quiteño de nacimiento, llamado Fr. Francisco Benítez, acerca del cual tampoco tenemos más datos sino los escasos por nosotros encontrados en el archivo franciscano. Por ellos sabemos que en el año de 1617 fué Procurador general del convento y que poco después trabajó la preciosa sillería del coro de San Francisco, ya descrita en otro capítulo. A juzgar por la manera cómo están trata-

dos, es muy probable sea él mismo quien trabajó o, al menos, dirigió la ejecución de toda esa inmensa cantidad de santos de media talla que decoran la cúpula del crucero, el zócalo del jube del coro y el friso que corre en las paredes de las dos capillas laterales del crucero. Se admira en todo este trabajo la simpática ingenuidad de la labor artística, en la cual, si hay deformidades, desaparecen ante las cualidades magníficas de expresión de las figuras. Que Fr. Francisco Benítez no fué su solo ejecutor lo prueba un

detenido estudio de ellas y aún la diversa manera cómo se hallan tratadas esas insignificantes cabecitas de querubines que decoran los remates de la



FIG. 157.— El P. Carlos. San Juan Bautista. Catedral de Quito.

(Foto Laso.)



FIG. 158.—El P. Carlos. Detalle del San Juan Bautista.

(Foto Laso.)

sillería del coro franciscano. Obra del mismo autor son también los marcos tallados, dorados y pintados que adornan la parte interna de las puertas del coro. La originalidad de su dibujo se halla realzada con la delicadeza de su ejecución, propia de obreros que solían tratar esa clase de obras con cariñosa piedad. No hay duda: aquélla no puede ser sino obra de frailes (figs. 26 y 155).

A mediados del siglo XVII floreció en Quito un escultor genial, al mismo tiempo que Miguel de Santiago y Gorívar hacían prodigios en la pintura. Sacerdote secular, según unos, jesuita según otros, trabajó mucho. Ejecutó algunos retablos de la Compañía, para uno de los cuales esculpió un hermoso Calvario, y labró para otros dos las estatuas de San Ignacio y San Javier ( lám. XXIV). En San Francisco se ven algunas de sus obras, entre ellas los grupos de la Oración en el Huerto, el Beso de Judas y la Flagelación, para los pasos de la Pasión en la Cuaresma. También se muestran otras en la Catedral, Cantuña, Santa Clara y Guápulo; pero una de sus mejores obras es, sin duda alguna, la del grupo de Cristo en la columna y San Pedro arrodillado, que está en la iglesia Catedral. Cristo se encuentra de pie, erguido, pero humillado: su posición no puede ser más natural y sencilla. Lleva hacia adelante sus dos manos atadas, mientras San Pedro, después de haberle negado las tres veces que el Salvador le profetizó, ha caído de rodillas delante de su Señor, con el rostro levantado y las manos juntas, para confesar la culpa y solicitarle su perdón. Excusado es decir que la principal figura es



FIG. 159.—Quito. El Padre Carlos. San Bernardino de Sena. Iglesia de Cantuña. (Foto Laso.)

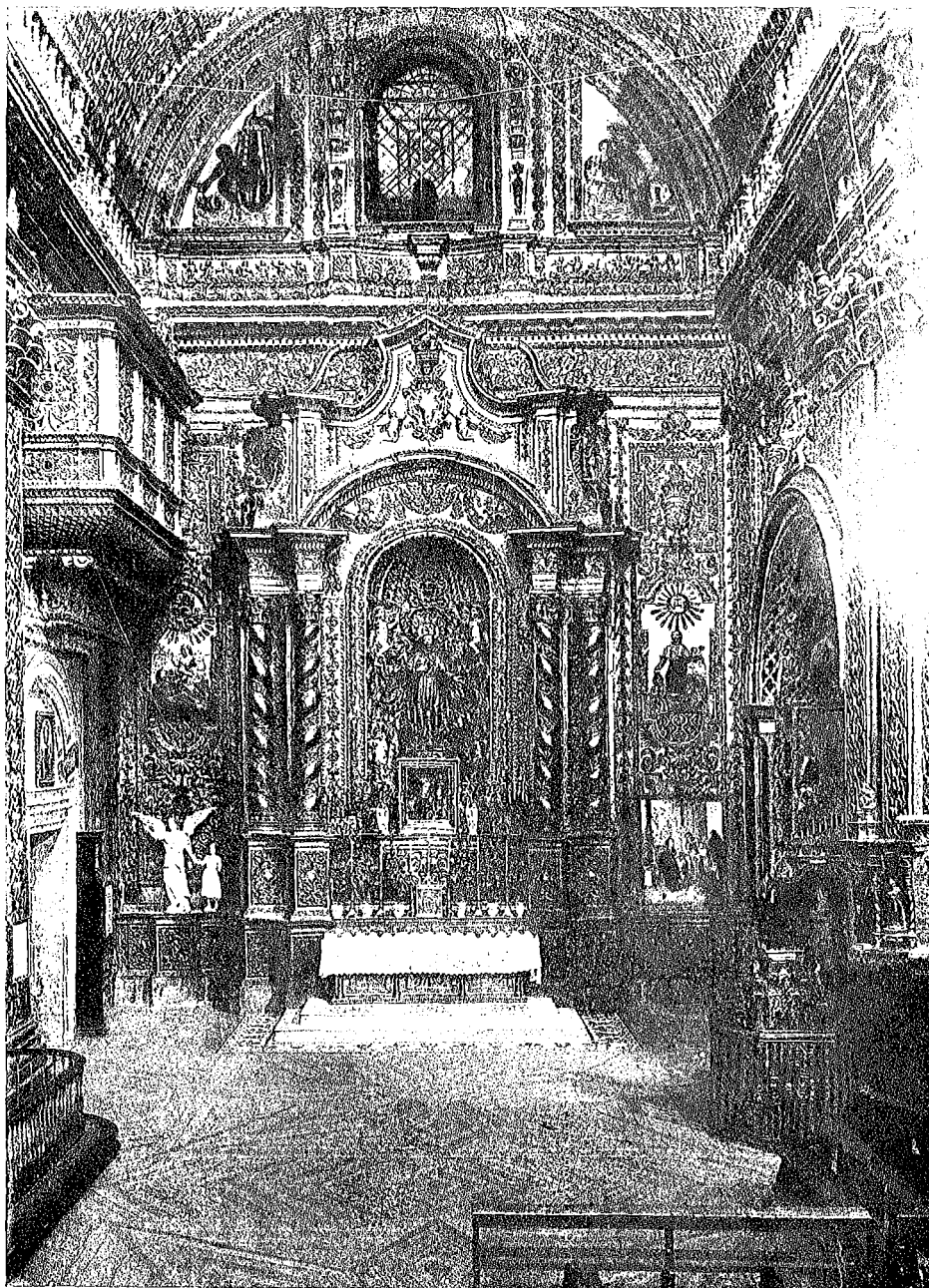
a de Cristo. Menos realista que las similares de Gregorio Hernández, es, sin embargo, una admirable interpretación del desnudo humano. No ha querido en ella su autor hacer lujo de disección anatómica, como en alguno de sus crucificados, enflaqueciendo la figura. En el grupo aludido, el cuerpo de Cristo, si delgado, no es flaco; es más bien lleno, como el de un hombre fuerte todavía joven. Por consiguiente, el desnudo es blando, sirviendo esa misma blandura como problema a resolver dentro de cada una de las infinitas partes de ese cuerpo, estudiadas a conciencia y acusadas sus masas con una suavidad y nitidez que no pugnan, sin embargo, con el sentimiento plástico (fuerza motiva por excelencia para comunicar a una obra artística su justa valoración), que revela en ella el gran artista quiteño. Lástima grande que la poliromía sobre estuco eche a perder lo que sin duda la estatua tiene, a juzgar por lo que a pesar de todo nos revela: la fuerza de expresión por un modelado justo y nervioso, largo y sentido, parco e inspirado. Basta fijarse y estudiar detenidamente las manos. ¡Qué manos! ¡Qué pies! Son manos y pies reales, que comprueban la observación de la realidad; pero interpretados con un temperamento artístico de primer orden. En los cabellos, si se notan deficiencias por la manera misma, entonces dominante, de expresarlos con monótonas sinuosidades y grupos de curvas idénticas, separados por surcos profundos y con excesiva dureza, no son antipáticos ni mal tratados. La figura de San Pedro es inferior a la de Cristo. Probablemente cedió la gubia a José Olmos, de quien tiene muchos rasgos; pero al último tomó la escofina para escofinar personalmente las manos plebeyas del pescador, los pies y la cabeza, llena de carácter, y darle encanto y su sello personal. El ropaje es abundante, pero como la tela es gruesa, sus arrugas son amplias y no alcanzan a dibujar bien las formas que cubren (lám. XVIII y figura 160).

Para comprender un poco la personalidad artística del P. Carlos recorramos algunas de sus obras.

Tenemos en la Catedral una capilla verdaderamente preciosa. Es la de Santa Ana, cuyo retablo, interesante y rico de tallado, es el único tal vez de su tipo que conserva su carácter con el cual fué labrado, formando así un conjunto homogéneo, como lo forman los retablos alemanes y españoles para corresponder a la idea primitiva con la cual se inventaron: la de narrar escultóricamente la vida de Cristo o la de un santo cualquiera. El retablo de Santa Ana, probable obra de Caspicara, está exclusivamente destinado en todas sus partes a honrar y narrar las glorias de la abuela de Dios. Parece que Caspicara debió haber contratado con los canónigos la ejecución de aquel retablo, pues la mano del maestro se la siente por todas partes, aún en aquellas en las que apenas la ha puesto para corregir con la gubia o la escofina los errores o torpezas de sus discípulos u oficiales.

Pero entre todas esas estatuas hay una verdaderamente digna de contemplación y examen: la de San Juan Bautista, del P. Carlos. En ella ha repre-





Lám. XXIV.—*Quito*. Iglesia de la Compañía de Jesús. La Capilla de San Francisco Javier.

(Foto Moscoso.)





sentado nuestro artista al santo de la edad de treinta años, es decir: cuando era



FIG. 160.—Detalle de la Negación de San Pedro, obra del P. Carlos.

(Foto Laso.)

efectivamente el Precursor, cubierto su cuerpo con un manto de piel de camello, en su brazo izquierdo un corderillo, que lo señala con el dedo de la mano derecha, como diciendo: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*. El santo es de mediana estatura, luce airosa su cabeza de poblado cabello ensortijado, en la cual se admiran la hermosura de sus ojos, la perfección de su nariz y la viva carnosidad de su dulcísima boca, hecha con un dibujo tan sentido y ejecutada con tan acentuada delicadeza, que le ha resultado una obra acabada, en que el candor y la juventud se hermanan con los matices de la virginidad y las exquisiteces del amor sensual. Las partes del cuerpo que se hallan desnudas dejan ver la justeza anatómica aunada a la corrección admirable de las líneas de los contornos. El brazo derecho, su mano, lo mismo que las piernas y sus pies, dan la emoción de carne, de una carne mórbida y sensual, y están trabajados con tal riqueza de matices, que las más suaves

ondulaciones de la piel se hallan definidas con meridiana claridad. El manto tiene sus arrugas correspondientes a la calidad de la materia: la piel de camello no podía menos de producir arrugas amplias, de gran convexidad, sin quebraduras y llenas de luz y de gran efecto decorativo (figs. 157 y 158). La estatua recuerda mucho a la similar de Diego de Robles en el Bautismo de Cristo. Lástima grande que la reproducción que acompañamos no dé idea perfecta de esa obra, que, además, está retocada modernamente.

El P. Carlos fué famoso entre los escultores de la colonia. Había razón. Por si no bastaran a testificárnoslo las obras nombradas, allí están esas preciosas estatuas de San Diego que esculpió para San Francisco y Santa Clara (lám. XIX y figs. 140 y 147), cuyas cabezas, manos y pies son admirables por su construcción, y su conjunto todo produce el efecto de la obra clásica; allí están el San Pedro de Alcántara, del santuario de Guápulo, y el San Bernardino de Sena, de la capilla de Cantuña, obras acabadas de interpretación artística, de expresión y sentimiento. La figura de San Bernardino es, principalmente, emocionante. Trabajado con excepcional plasticidad, sus toques amplios, valientes y seguros, dan expresión y vida, lo mismo a la cabeza de anatomía perfecta como a las manos señoriles de suavísimo modelado, a los pies de realidad acabada y a la calavera de trazo nervioso y justo. Cada parte tiene vitalidad sorprendente y acentuada realidad. Todo en la estatua es valiente y apasionado, exquisito y elocuente. La cabeza, principalmente, de esqueleto vigoroso y acusado, es un trozo, quizás el más admirable en las obras del P. Carlos y en nuestra escultura del siglo xvii; todos sus detalles están resueltos con firmeza, trabajados con energía y matizados con suavidades sobrias y simplificaciones ricas de expresión. No hay duda: el San Bernardino de Sena, de Cantuña, es una hermosísima escultura que, con otras muchas, hará siempre honor a la escuela artística quiteña (lám. XVII y figura 159).

La fama del P. Carlos, olvidada en los presentes tiempos, se conservó intacta en el siglo xviii. Espejo, nuestro primer periodista y el precursor de la independencia ecuatoriana, le recordaba en 1789, en sus *Primicias de la cultura de Quito*, en esta forma:

Recorred, señores, por un momento 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 primeros cuadros del diestro tino de Miguel de Santiago, pintor celebérrimo. Entonces mismo, el P. 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 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 sola la negación de San Pedro, la Oración del Huerto y el Señor de la Columna,

del P. Carlos. ¡Buen Dios! En esa Era y en esa región, en donde no se tenía siquiera la idea de lo que era la anatomía, el diseño, las proporciones, y, en una palabra, los elementos del 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! Esto es, señores, mostraros superficialmente el genio inventor de vuestros paisanos en los días más remotos y tenebrosos de nuestra Patria.



FIG. 161.—El P. Carlos. San Francisco de Paula. Catedral de Quito. (Foto Laso.)

Belén, de Santo Domingo de Málaga. Contemporáneo de Mena, pues vivió, más o menos, de 1620 a 1680, tal vez viajó a España y allí lo conoció. Esa

sería una explicación fácil. Pero penetrando un poco en el espíritu inspirador de toda la escultura española, sea ejecutada en la Madre patria, sea en sus colonias de América, es fácil explicarse que a igual inspiración religiosa de los artistas y a iguales necesidades místicas de pueblos del mismo origen, tenía necesariamente que co rresponder obras de arte de igual naturaleza y de idéntico carácter.

No se crea con esto que la identidad sea completa o la copia servil. De ninguna manera. Partiendo del principio de que nuestros escultores trabajaban sus obras de memoria, las imitaciones de las estatuillas castellanas importadas por los frailes o los ricos de la colonia no eran ni podían ser serviles. En efecto, son raras las copias, aún dentro de la figura más repetida y que menos variantes ofrece al artista: la de Cristo crucificado. Los innumerables Cristos salidos de sólo el obrador del P. Carlos no se parecen entre sí, notándose en la mayor parte de los que conocemos una verdadera intención de diversificarlos, muy principalmente en el rostro, en el paño de honestidad o en la inclinación de los pies y en la línea de los brazos.

Contemporáneo del P. Carlos, y tal vez su discípulo, fué Olmos. Acerca de su vida nada se sabe, sino que por apodo le dieron el de *Pampite*, como a Chili el de *Caspicara*. Por *Pampite* ha pasado a la posteridad, y aún parece que él mismo adoptó ese nombre para firmar algunos de sus trabajos. La leyenda le ha dedicado su página.

Dícese que a principios del siglo XVIII apareció por Quito un inglés aficionado como pocos a las que entonces se llamaban *curiosidades* artísticas. Era

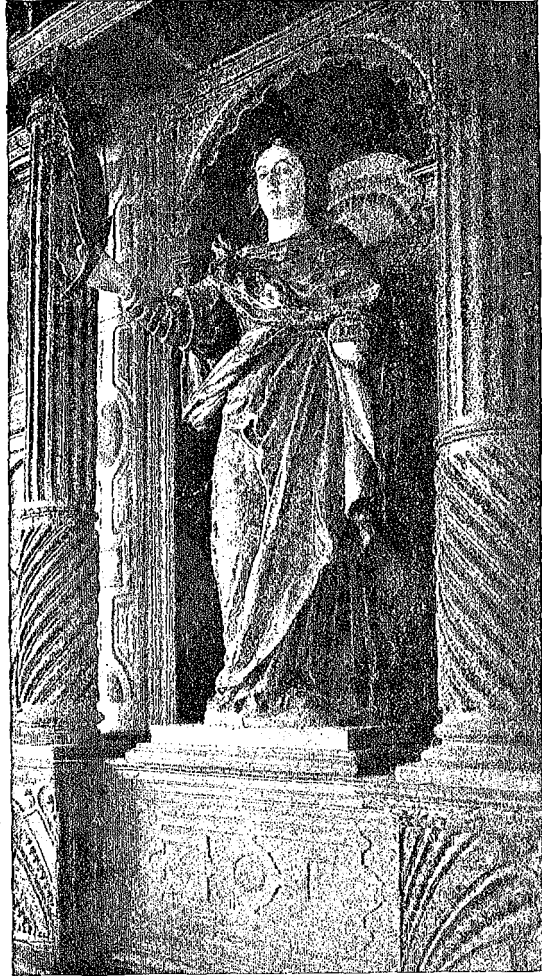


FIG. 162.—Santa Inés. Convento de San Francisco, de Quito.

(Foto Laso.)

la época de los viajeros europeos ávidos de recoger en América objetos de arte exótico para llevarlos a su país, ya por satisfacer un gusto propio, ya por negocio. Había visto algunos trabajos de Olmos, que de veras le gustaron. Averiguó por el artista, entonces de gran fama, y fué a conocerlo. Grande sorpresa tuvo al entrar a su taller y ver a un indio humilde, que ni siquiera vestía la indumentaria elegante española de aquel siglo.

—¿Sois *Pampite*?—le dijo el inglés.

—Para servir a vuestra merced—contestóle Olmos.

—¿Escultor de fama?

—Como gustéis; muchas gracias.

Y con esta presentación empezó a conocer el taller del indio y a revisar sus obras en preparación. Al despedirse le convidó a visitarle en su casa, en donde le ofreció mostrar algunas curiosidades y encargarle luego la ejecución de una obra que deseaba tenerla del artista quiteño.

No faltó el indio a la cita. Antes cumplido y exacto estuvo a ver al inglés.

—Cuando estuve en Roma compré, como cosa rara, un Cristo en madera que es una verdadera obra maestra de la escultura castellana. Aquí lo tenéis. Bien comprenderéis su valor, vos, un artista tan eminente.

Cogió el indio el Cristo, que lo extendió el inglés, y después de mirarlo por todos lados, le dijo secamente:

—¿Cuánto habéis pagado por él?

—Quinientas guineas—le contestó el inglés, fijando su mirada flemática ante la inmovilidad del indio—. ¿No creéis que las vale?—prosiguió, encarándose más con Olmos, que no daba señales de emoción alguna.

El indio dejó el Cristo sobre la mesa, y, sin dar contestación a la pregunta del inglés, le dijo:

—¿Y conocéis al autor de la escultura?

—¡Quién lo conocerá!—replicó el inglés—. Es una de esas maravillas anónimas en las cuales el misterio del autor aumenta su mérito. ¡Quién sabe cuál de esos portentosos genios de la escultura hispánica habrá hecho este modelo de arte incomparable! Me gusta que lo apreciéis y veáis qué joyas acostumbro tener conmigo.

Y después de un momento de haber contemplado la emoción que embargaba a nuestro artista, y en la certeza de hacerle un doble favor, le dijo:

—Si os gusta el Cristo, podéis llevaros para copiarlo, y si la copia resulta como el original yo os la compraré, pues deseo llevarme un buen recuerdo de vuestro país.

Sonrióse entonces el indio, lo cual interpretó el inglés como prueba de agradecimiento; pero luego quedó estupefacto cuando le oyó acentuar con cierta sorna su respuesta.

—A la verdad, yo no sé si podré imitar el Cristo, porque desde la fecha en que lo hice me parece haber adelantado algo en mi oficio.

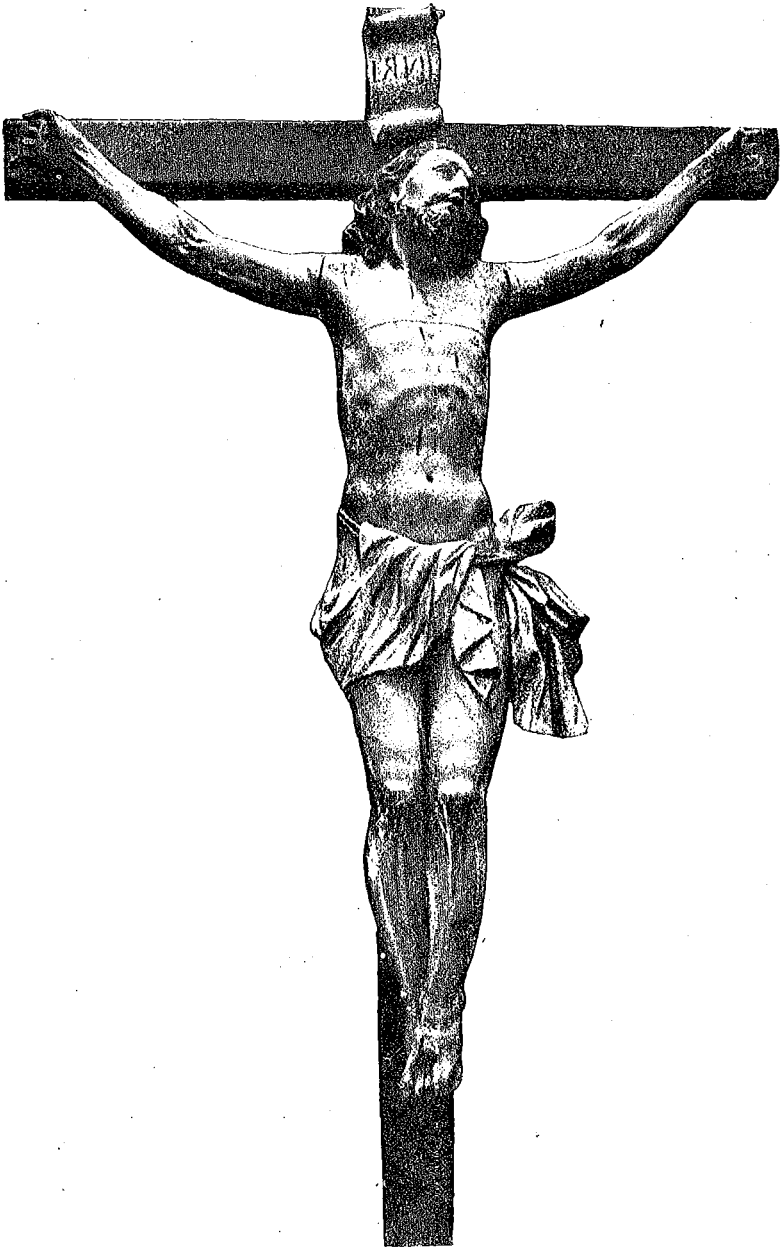


FIG. 163.—Olmos. Crucifijo. Iglesia de San Francisco, de Quito.

(Foto Laso.)

—¡Cómo!—replicó el inglés—. ¿Qué es lo que decís?

—Nada—respondió Olmos—, o muy poca cosa, señor. Que yo soy el autor de este Cristo por vos conceptuado como una maravilla artística, y paso a probarlo, si me lo permitís.

Y sin oír nuevas razones, ante la hilaridad del inglés, tomó nuevamente el Cristo de la mesa, y con la uña desprendió una pequeña astilla corrediza, bien disimulada en uno de los brazos de la cruz, y mostrando al inglés la parte que había quedado descubierta, le dijo:

—Leed, señor, lo que aquí dice.

Escrito en letra muy negra estaba allí: «Pampite fecit Quito». Leyólo el aturdido inglés, que no pudo eludir un movimiento de sorpresa, seguido luego de sus felicitaciones y cumplimientos al artista, inclusive un taleguillo de quinientas guineas, como precio adelantado de la obra.

—Aquí tenéis—le dijo—el valor del segundo Cristo.

Tal es la leyenda, que si no nos revela la vida del artista, nos lo inmortaliza. La leyenda consagra nombres como la historia.

La obra más primitiva de Olmos es el Cristo de la Agonía, de la iglesia de San Roque (fig. 164). En él está impreso un carácter cristiano con acento budístico. El Cristo está completamente bañado en sangre, de modo que aparece a la vista envuelto en una tinta oscura, que participa del amarillo y del rojo. Con su peluca natural y los ojos abiertos en el último espasmo de la agonía, produce miedo y horror. Pero es una pieza escultórica de gran valor estilístico. Ejecutado con rudeza, tiene sus formas acusadas con vigor y fuerza plebeyas, si se quiere; pero que producen un efecto formidable de personalidad. Y esto es ya algo. De Olmos hay muchos Cristos. Se los distingue fácilmente por su policromía de realismo exagerado. Son todos ellos ensangrentados y allagados; pero clásicos por su estilo personal, a pesar de sus defectos de forma. Sin embargo, no siempre Olmos usaba de esa técnica, peligrosa para la anatomía. Conocemos un pequeño Cristo en cierta casa particular que es un hermoso trozo de escultura de admirable perfección anatómica. El Cristo que está en la sacristía de San Francisco no puede ser más hermoso (fig. 163), como lo es también el Calvario del Carmen Antiguo, en el cual se destaca la figura de San Juan, verdaderamente magnífica.

Olmos trabajó también algunos retablos y ayudó al P. Carlos en la ejecución de otros para la iglesia de la Compañía.

Bernardo de Legarda no fué menos célebre que Olmos y el P. Carlos. Como ellos, es de origen quiteño. Trabajó algunas estatuas, pintó no pocos cuadros y, sobre todo, inventó aquel tipo nuevo de Inmaculada Concepción, inédito en la iconografía Mariana, acerca del cual hablamos en un capítulo anterior, y cuyo original, firmado por él, se encuentra en el retablo del presbiterio de la iglesia de San Francisco (fig. 49); una reproducción pequeña en su sacristía y una réplica de la primera en la Catedral. Entre sus estatuas, las más co-



nocidas son: el Calvario, en la iglesia de Cantuña (fig. 14), y el *Ecce Homo*, en la de la Merced. Pero se distinguió en la ejecución de los retablos, pudiendo afirmarse que gran cantidad de los que lucen las iglesias quiteñas salieron de su obrador. A principios del siglo XVIII trabajó el retablo del presbiterio de Cantuña, cuyo tabernáculo, según ya lo dijimos, es una de las maravillas del tallado quiteño (fig. 14). Luego trabajó el retablo del presbiterio de la Basílica mercedaria y, probablemente, los dos laterales, y el del Cristo del Amor, en la misma iglesia; pero el del presbiterio no lo concluyó Legarda, sino, años

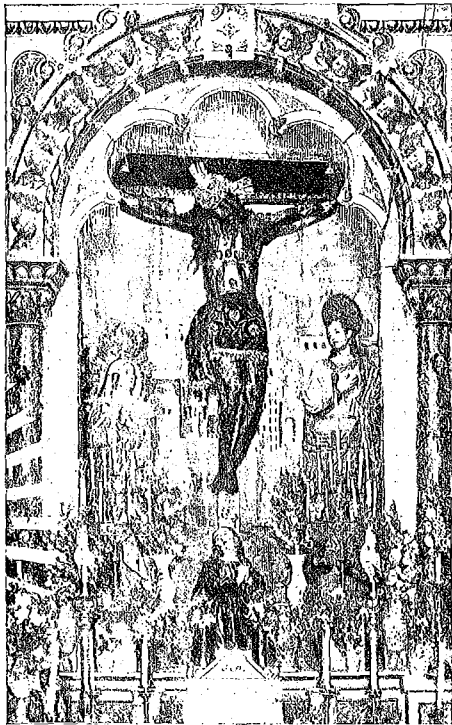


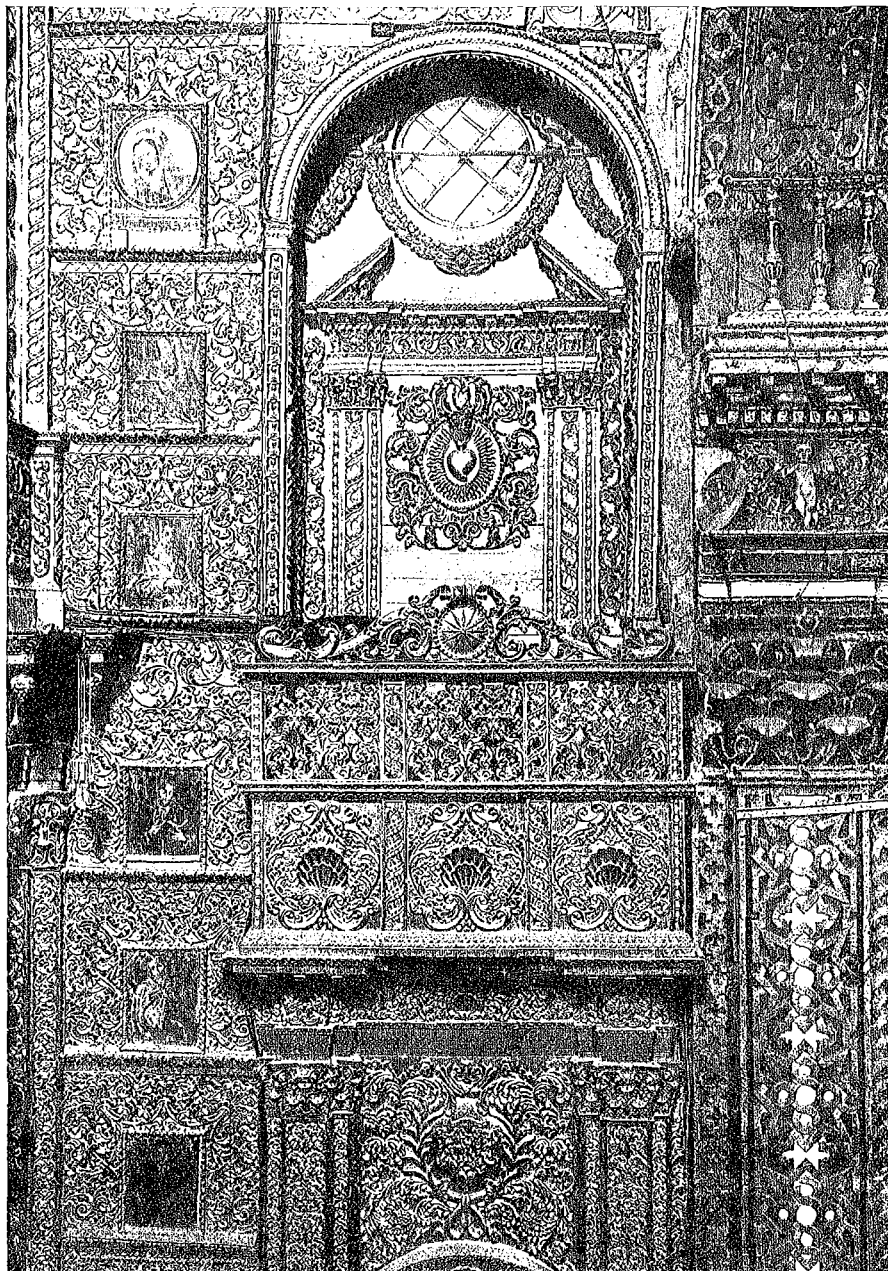
FIG. 164. — El Cristo atribuido a Olmos, en la iglesia de San Roque, Quito.  
(Foto Laso.)

más tarde, en 1780, el escultor Gregorio, por contrato hecho con el comendador Fr. José Yépez y Paredes, junto con el sagrario y el nicho para la Virgen; se lo doró en 1782, con el costo de 1.700 pesos y el gasto de 1.109 libras de oro (fig. 79). Obra de este mismo artista son, probablemente, varios retablos de la Compañía y, sobre todo, el del presbiterio del Carmen Moderno, trabajados en unión de su discípulo y compañero Jacinto López, pues en sus líneas y varios detalles recuerdan mucho al de la Merced. De Legarda es también el magnífico retrato del obispo Paredes de Armendáriz, que se encuentra en un nicho del presbiterio del Carmen Moderno (figs. 57 y 81) (\*).

Por esta misma época trabajaba en Quito un escultor, Francisco Tipán, de quien consta que por los años de 1677 a 1679, junto con un dorador llamado Andrés, hizo el retablo y los nichos de la Sacristía de San Francisco (fig. 167).

Pertenece a esta misma época (fines del siglo XVII y principios del XVIII) el escultor Juan Bautista Menacho, que talló en 1697 el retablo antiguo del presbiterio de Guápulo, según los planos y dibujos del capitán Tomás Correa. Lo ejecutó en un año de continuo trabajo y

(\*) Ya en prensa este libro, me comunica mi ilustre amigo y colega de la Academia Ecuatoriana de la Historia, D. Juan de Dios Navas, archivero de la Curia Metropolitana de Quito, los siguientes datos acabados de obtener en sus investigaciones: Que Bernardo de Legarda vivía frente a la iglesia de San Francisco; que su casa era todo un taller-escuela, a donde concurrían muchos oficiales y operarios; que muchos cuadros del convento e



LÁM. XXV. Quito. Iglesia de la Compañía de Jesús. Decoración tallada del presbiterio.

(Foto Moscoso.)



cohró por ello 1.000 pesos. Es probable que este mismo artista hiciera el retablo del altar llamado de la Peregrina, en el mismo santuario, pues consta que se lo trabajaba por la misma época. Lo que indudablemente talló es el púlpito de Guápulo, por contrato celebrado en 1716, y por la cantidad de 250 pesos (fig. 96); lo mismo que la galería de la sacristía, adornada magníficamente con las obras de la mejor época de Miguel de Santiago, todo lo cual trabajó «con sus numerosos oficiales indios», según rezan los libros de cuentas registrados por el historiador de ese santuario, nuestro inteligente colega, presbítero don Juan de Dios Navas, a quien debemos el conocer a Menacho, lo mismo que a José de Paz, ensamblador que lo ayudó en el comienzo del retablo del presbiterio de tan célebre santuario.

En el siglo XVIII florecen el maestro Uriaco, autor de los cuatro Doctores que decoran las pechinas de los arcos torales de la iglesia de la Merced y del grupo de la Trinidad que se halla en el retablo del presbiterio, trabajados por él en 1736, Toribio Avila, el escultor en cera del cual hablamos al final del

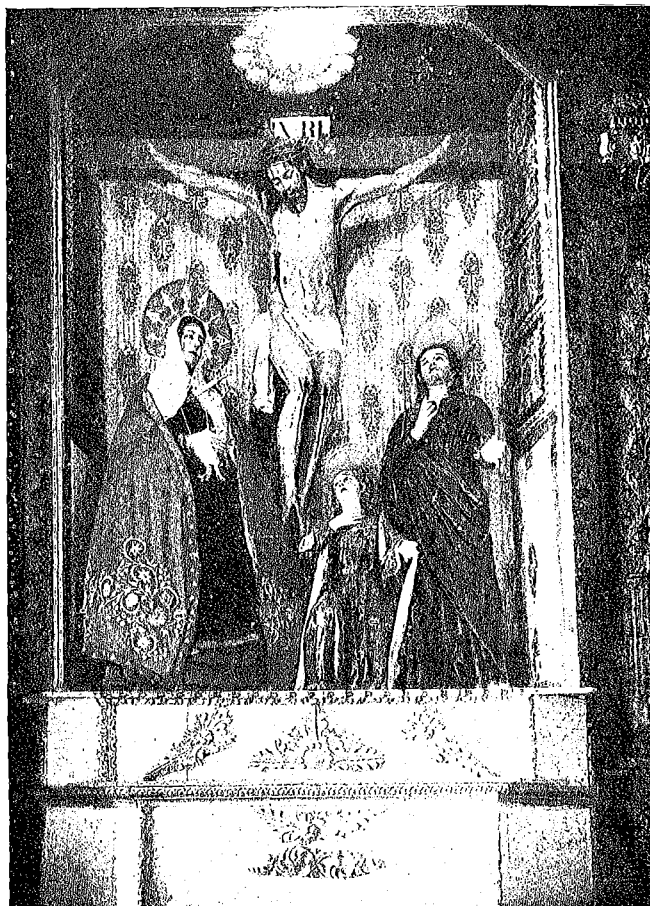


FIG. 165.— Quito. Calvario, en la iglesia del Carmen Antiguo.

(Foto Laso.)

iglesia de San Francisco fueron pintados por él, entre ellos la vida de San Pablo, y que entre los trabajos de escultura que ejecutó para esa iglesia están las preciosas puertas de su sacristía. Encontrando estos datos sumamente interesantes, no he vacilado en consignarlos en este libro, agradeciendo por su noticia a mi querido amigo y admirado compañero.

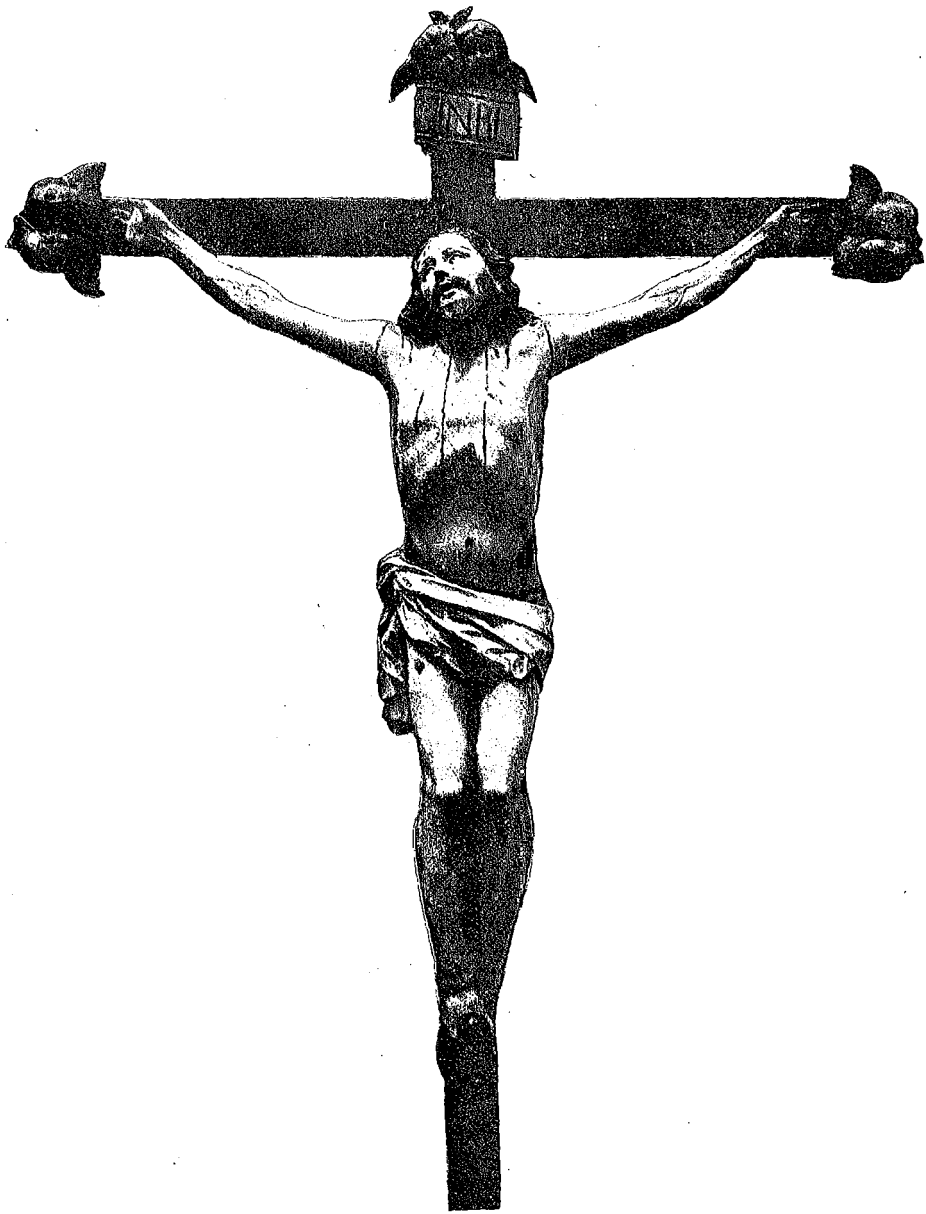


FIG. 166.—Quito. El P. Carlos.—Crucifijo. Sacristía de San Francisco.

(Foto Laso.)

capítulo VIII encomiando sus obras, y Sor María de San José y Sor Magdalena Dávalos, hermanas en el mundo y en la religión.

Sor María de San José nació en la villa de Riobamba, se bautizó el 6 de enero de 1725 y la pusieron por nombre María Estefanía; sus padres fueron los señores D. José Dávalos, capitán del Ejército, y doña Elena Maldonado, quienes la educaron religiosamente. Poseía un talento artístico admirable: tocaba arpa, clavicordio y guitarra, violín y flauta; pintaba en miniatura y entendía varios idiomas; era muy hábil para el bordado, flores de mano y cuanto se podía imaginar, y, por último, se consagró decididamente a la escultura. Desde su infancia sintió vivos deseos de entrar a la vida monástica; pero su padre, que tanto le amaba, se le oponía diciendo que no podía vivir lejos de ella; sin embargo, su constancia la hizo alcanzar el consentimiento del padre, con quien vino al monasterio del Carmen Moderno, donde tomó el hábito el 5 de febrero de 1742, a los diez y siete años de edad. Profesó de monja de coro y velo negro el 29 de marzo de 1743. Fué priora del Convento por cinco trienios, maestra de novicias varias veces, y, por fin, desempeñó todos los oficios del monasterio; también fué la fundadora del Quincenario de María, pues hasta entonces sólo se hacían novenas; esculpió las estatuas de la Virgen del Tránsito, de la del Carmen y la del Corazón de María, que no la encarnó porque cayó gravemente enferma, pasando a mejor vida en 1801, a los setenta y dos años de edad. Se dice que esculpió casi todas las imágenes del Carmen Moderno, con excepción de la del Señor de la Sangre de Cristo (figs. 81 y 168).

Hermana menor de Sor María de San José fué Sor Magdalena. Como aquélla, se distinguió ésta por su talento especial para la pintura y escultura, que las aprendió más con su entusiasmo e ingenio que con su maestra. Obras de ella son el Señor de la Resurrección y Santa Teresa, venerados en el Carmen Moderno, y muchas otras efigies en las iglesias de Quito y otras que se veneran en el pueblo de Cayambe.

Por esta misma época descollaba en Quito el indio Manuel Chili, llamado *Caspicara*. Hombre de raro talento, se formó en uno de los tantos obradores de escultura que había en la ciudad en aquella época y llegó a poseer el arte de manera asombrosa. Sus obras son de acabada perfección, y no se sabe qué admirar más en ellas: si la idea feliz de la composición o la magistral manera en la ejecución, si la gracia elegante de la línea o el preciosismo magnífico de la masa, si la meticulosa interpretación de los drapeados de sus estatuas o la justeza de formas anatómicas en sus admirables crucifijos. El P. Carlos y él son los príncipes de la escultura colonial americana, ya por la bondad absoluta de sus obras, ya por su fecundidad. Descendiente directo de la escuela española de talla policroma, no trabajó sino obras religiosas llenas de profundo sentimiento y, por tanto, marcadas con el elegante barroquismo del siglo XVIII. Es de anotar—eso sí—(y podríamos asegurar que es la característica de todos nuestros imagineros de aquella época) que Caspicara, a imitación de los es-

cultores castellanos de los siglos XVI y XVII, hizo de la emoción y del sentimiento el culto de su arte; no hay una sola imagen de este indio famoso que no lleve en sí, más que la precisión de las formas, la sinceridad verdadera de

las más intensas emociones. Por otra parte, aquella cualidad, que como lo decimos, pertenece, no a una época de nuestro arte, sino a todos los siglos de su vida, hasta hoy, se debe a la idiosincrasia de nuestros pueblos, compuestos de gente ruda, que, llenos de la fe del carbonero, hacen de las imágenes sagradas un culto por demás idolátrico, por lo cual los escultores tenían entonces, como tienen hoy, la necesidad de recurrir a una fuerza mayor de expresión para despertar la emoción religiosa. Para el imaginero colonial quiteño de los siglos XVII y XVIII no hay, no puede haber, medias tintas emocionales; necesariamente tiene que ir a la violencia de la pasión y a los excesos del dramatismo, lo mismo cuando labra un Cristo agonizante que cuando lo talla en la calma de la muerte. Aun

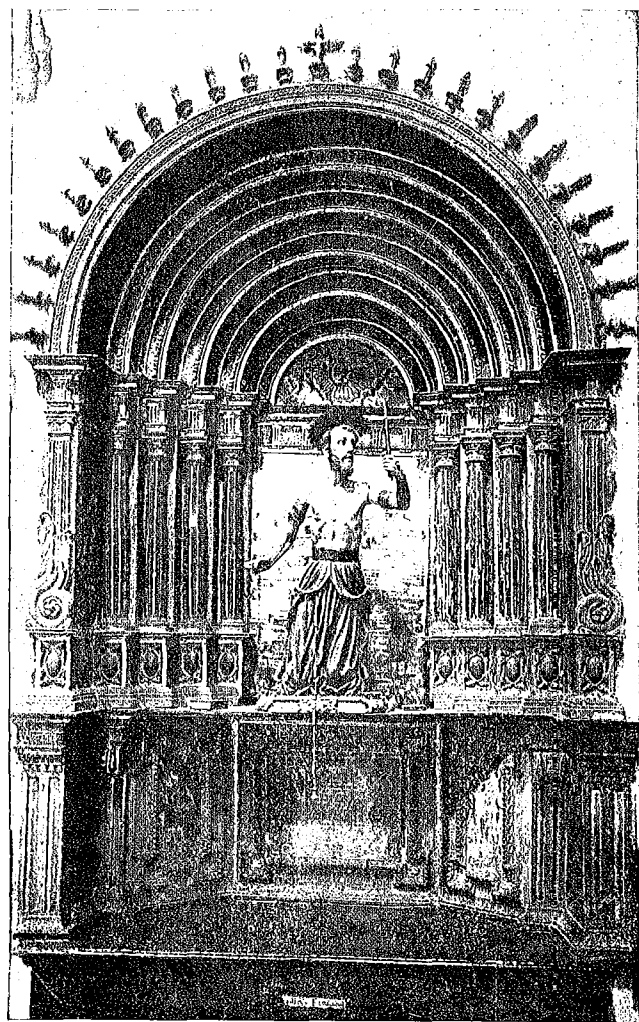


FIG. 167.—San Francisco. Sacristía de San Francisco, de Quito.

(Foto Noroña.)

los Niños, hállese en los brazos de la Virgen o acompañen a un santo cualquiera, no se presentan con la ingenuidad característica de su condición; pues como también ellos deben aportar su nota emotiva, era natural ejecutarlos en actitudes pasionales de amor o sufrimiento intensos. Examínese si no aquel angelito del ángulo superior del bajorrelieve de Caspicara «La Impresión de

las llagas de San Francisco» y se notará que no tiene el tipo del carácter infantil, ni la gracia candorosa de la niñez, sino la expresión visible de algo patético: ese niño es un ser que siente y expresa con rasgos personales adecuados el dolor misterioso del Serafín de Asís (fig. 169).

Del Norte recibió el escultor castellano la tendencia de expresar en sus imágenes sagradas sentimientos para despertar la emoción mística tan común en la católica España; de ésta heredaron el P. Carlos, Caspicara y sus descendientes ese rasgo tan distintivo de nuestro arte cristiano, junto con su técnica especial para tallar el ropaje y hasta aquellos ligeros adornos complementarios de la expresión.

Pero con todas estas semejanzas que guardan las obras de Caspicara con las de los maestros españoles, hay algo en ellas que no es español. La serenidad beatífica de San Francisco de Asís, de la iglesia de su nombre ( lám. VI), y la grandiosidad del grupo de «La Impresión de las llagas de San Francisco», de la iglesia de Cantuña (fig. 169), son italianas: una y otra obra recuerdan a la familia Della

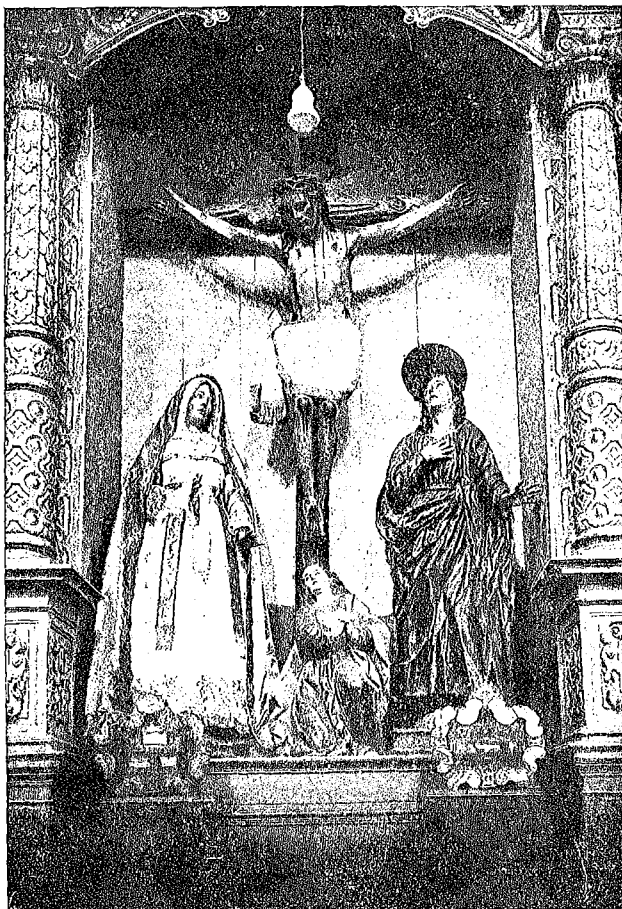


FIG. 168.—Calvario. Iglesia del Carmen Moderno. Quito.

(Foto Laso.)

Robbia. Hasta en los defectos de forma de los ángeles del grupo últimamente nombrado recuerda a Andrea della Robbia, tan poco escrupuloso del detalle justo, y de la perfección rigurosa que se encuentra en Luca. En cambio, en la religiosidad emotiva de sus imágenes se parece más a éste; como Luca, las emociones y su modo de expresarlas conoció Caspicara por la sola intuición de su misticismo. Pero sus drapeados, sí, son parientes legítimos de los de



Pedro de Mena. Y no nos admiremos de estas coincidencias. Consideremos que en el siglo XVI el arte italiano ya fué introducido en Castilla, y que el de esa época tiene como puntos de contacto con el español el sentimiento y los

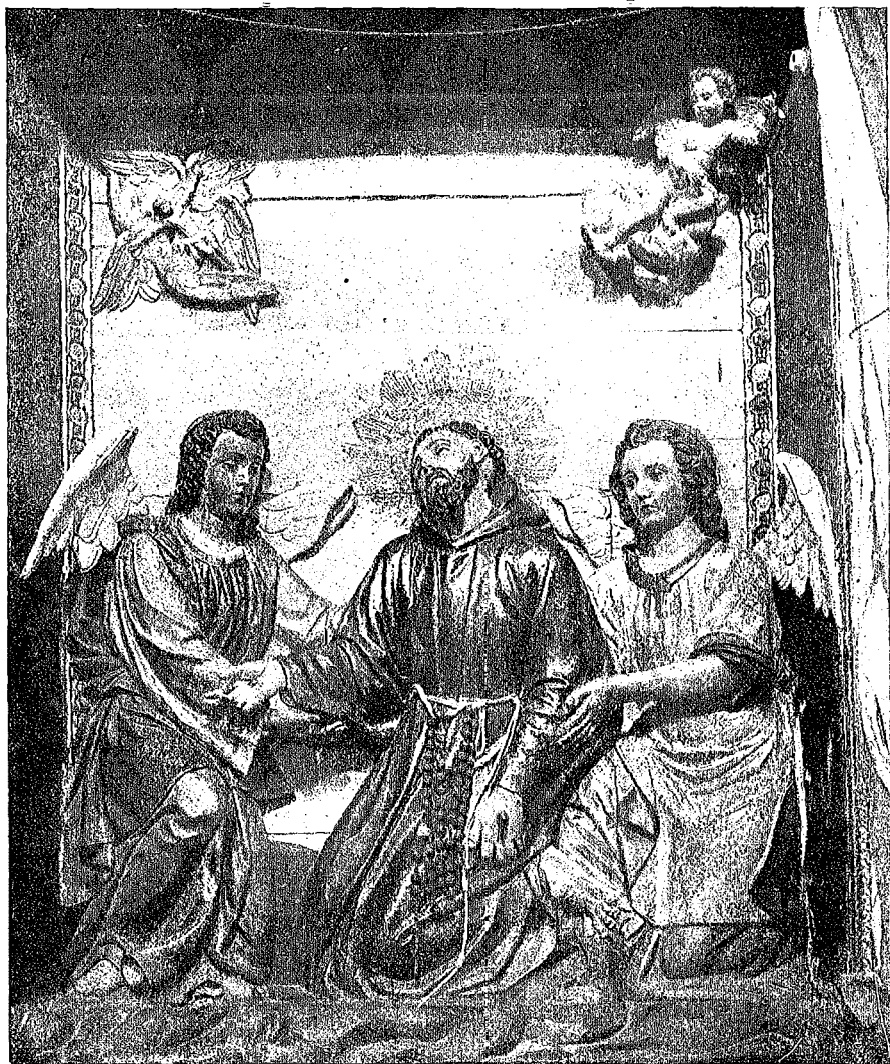


FIG. 169.—*Quito*. Caspicara: «La impresión de las llagas de San Francisco». Iglesia de Cantuña.

(Foto Laso.)

recursos expresivos. No hay, pues, de qué admirarse si Caspicara y los escultores quiteños de aquel tiempo, cuando no pensaban totalmente a la española, se expresaran según la tradición y manera italianas, confundidas como estaban ambas escuelas en la cualidad esencial del arte cristiano: la expresión.

Pero si penetró en Caspicara la dulzura y delicadeza de los Della Robbia y la expresión vigorosa de Donatello, jamás se enseñorearon de él las sensuales formas del arte italiano. Fiel a la tradición religiosa de los españoles, siguió las consecuencias de la evolución plástica de la Madre patria, comenzada en el siglo xv por una lucha entre el espíritu que vivifica la obra y las formas que la revisten.

Caspicara fué un gran ejecutante y, a veces, llegó al virtuosismo; tan delicados son los planos ondulantes de algunas de sus estatuas y tan magníficamente hechos ciertos refinamientos de su modelado.

Los ropajes de sus estatuas son diversamente tratados. Algunas veces los interpreta como si fueren de tela gruesa, como pasa en las estatuas del grupo del Descendimiento de Cristo, en la iglesia Catedral; en las estatuas de las Virtudes que están en el coro de esta misma iglesia. En todas ellas el ropaje es abundante y sus arrugas amplias, pero siempre dibujando las formas de los cuerpos.

Otras veces se complace en hacer arrugas como puro pasatiempo y virtuosismo. Tal acontece con la hermosa Virgen del Carmen que está en la iglesia de San Francisco, en la cual el manto de seda se quiebra en arrugas singulares e inverosímiles, algo parecidas a las de papel que solía hacer Alberto Du-

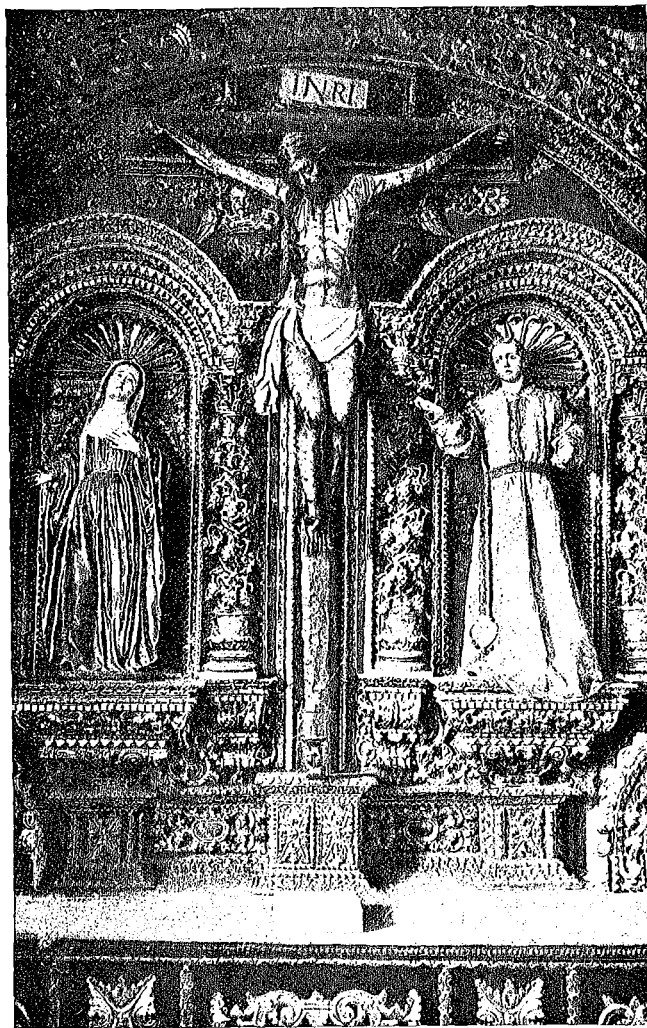


FIG. 170.—Quito. Calvario, en la Sala Capitular de San Agustín. (Foto Noroña.)

tero. Con todo, nadie negará el encanto que tiene esta estatuilla, la fascinación que ejercen la perfección y belleza de su rostro, la hermosura del Niño,

y, sobre todo, el ropaje, tumultoso y quebrado, pero elegantemente sobrepuesto, e ideado fuera del convencionalismo de forma y de color (figura 146).

Caspicara fué de los pocos escultores quiteños que compusieron grupos. Sus dos más célebres son el de la Asunción de la Virgen, en la iglesia de San Francisco, y el del Descendimiento de Cristo, conocido en Quito con el nombre de la Sábana Santa, en la Catedral.

El grupo de la Asunción de la Virgen ocupa el nicho superior del retablo de San Antonio, junto al púlpito, y el artista lo hizo para aquél. Ese grupo, como lo dijimos oportunamente en un anterior capítulo, es una composición feliz del escultor quiteño: la Virgen sube al cielo llevada por los ángeles, mientras los apóstoles contemplan, arrodillados, su sarcófago vacío.

El llamado de la Sábana Santa está ejecu-

tado en dos trozos de madera, y sus figuras son de tamaño algo menor que el natural. Sólo la Magdalena es extraña al trozo de madera sobre el cual el artista labró las figuras de Cristo, la Dolorosa y San Juan. ¡Magnífica prueba

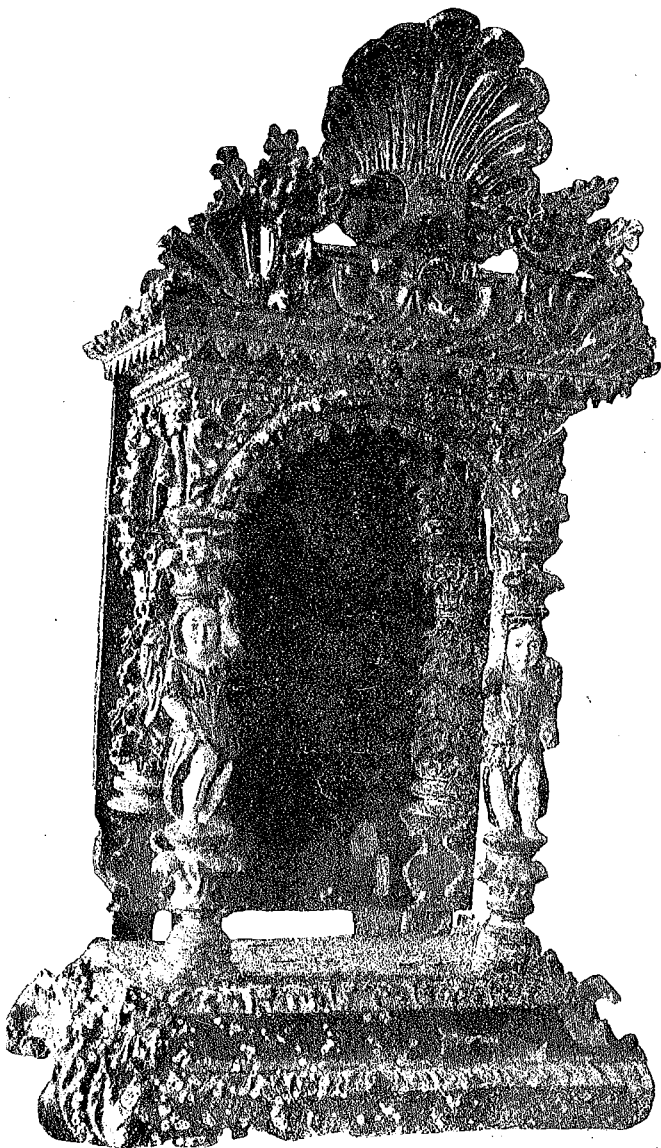
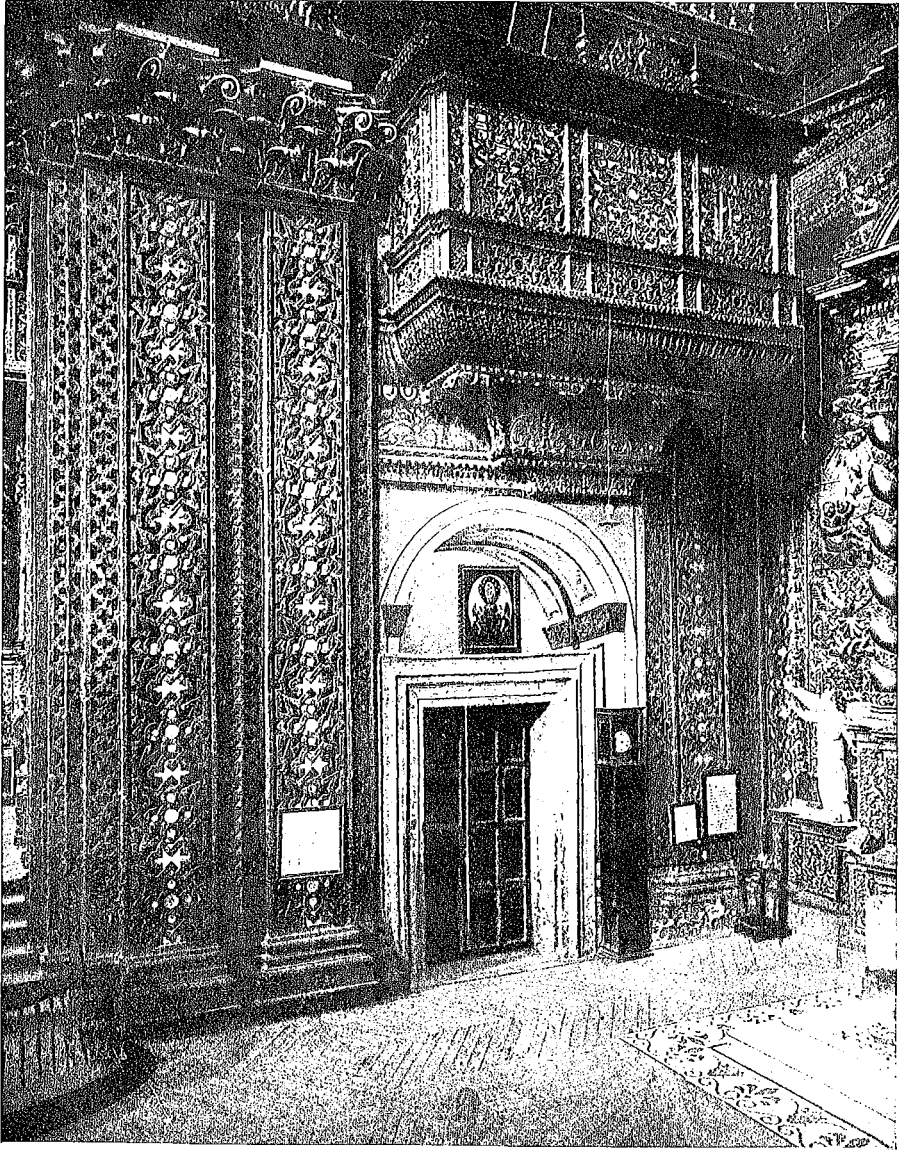


FIG. 171.—Precioso baldaquino, existente en la sacristía del Convento de San Diego, Quito.

(Foto Laso.)



LÁM. XXVI.—*Quito*. Iglesia de la Compañía de Jesús. Una de las tribunas de las Capillas del crucero.

(Foto Moscoso.)



de habilidad y destreza! Lo que más llama la atención en el grupo son las figuras de Cristo y su Madre. Unidas íntimamente en la madera, ligadas se hallan también artísticamente por comunidad de emociones y sentimientos. San Juan y la Magdalena aparecen más distantes del doloroso grupo formado entre Cristo y su Madre, como consecuencia de la tragedia del Calvario. El cuerpo de Cristo es perfecto de formas,

a excepción del demasiado ensanchamiento dado a la pelvis. Es muy ancho el cuerpo en la línea que contornea por las crestas ilíacas. La expresión de muerte se parece a la que solía dar Gregorio Hernández a sus Cristos yacentes. La del Cristo de Caspicara en el grupo de la Catedral es muy realista: allí ha puesto el escultor, con franqueza admirable, un hombre muerto después de intensos dolores, sin mira alguna de representar a un Dios. En cambio, a la Virgen sí la ha divinizado. Su expresión de dolor es convencional. Ha puesto en su cara una mueca muy bella para inspirar devoción. Al realista en la expresión de muerte ha sucedido el devoto en la del dolor y el manierista en la del sentimiento de San Juan y la Magdalena. Con todo, como composición y ejecución, el grupo tiene líneas admirables (lám. XX).

La cara de la Virgen es la misma que solía representar siempre en sus Dolorosas, como puede verse en la que, de pie y de tamaño natural, se encuentra

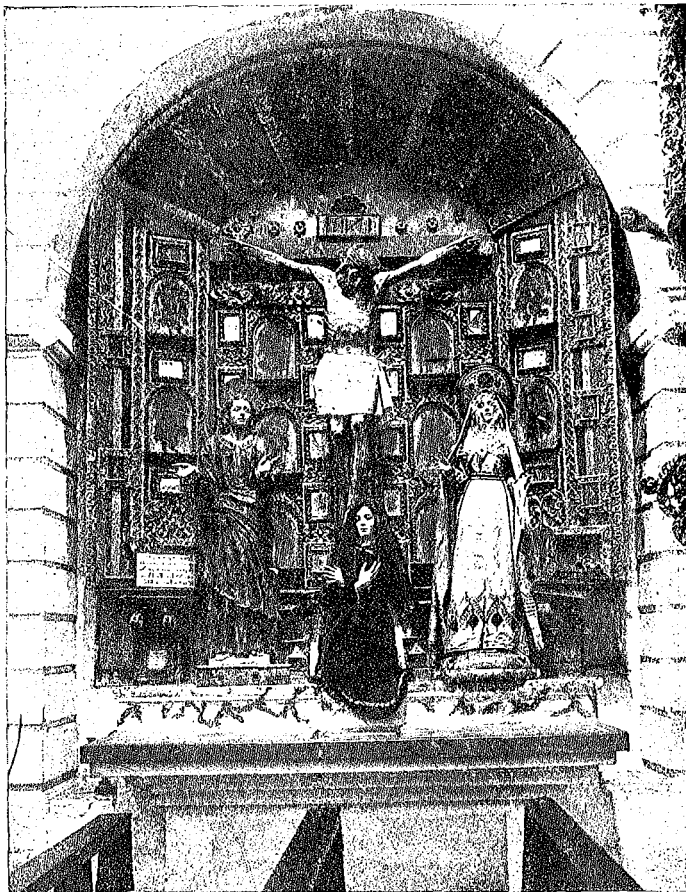


FIG. 172.— *Quito*. Calvario, en la iglesia de San Diego.

(Foto Laso.)

en la misma iglesia y en la que, sentada, se exhibe en la de Cantuña. En todas ellas se contempla a una mujer que llora y sufre; pero que no llora ni sufre como cualquiera otra: las vírgenes Dolorosas de Caspicara despiertan amor sensual, y sus sufrimientos y quejas deleitan con la belleza de ellas. La Dolorosa de Cantuña es una hermosa mujer, cuyo dolor apenas se subraya con la curva de las cejas y la policromía morada que rodea los ojos; pues la nariz, la boca cerrada y algo baja en su comisura externa y sus mejillas llenas de blandura y suavidad, son signos de afectación femenina con que una linda mujer luce en momentos dolorosos su belleza y su gracia (fig. 42).



FIG. 173. — Caspicara.  
La Fe. Catedral de  
Quito.  
(Foto Wavrin.)

Dijimos en uno de nuestros primeros capítulos, que los escultores quiteños, manieristas como los castellanos, sus progenitores, hacían casi siempre sus obras de memoria. Pero los escultores, como el P. Carlos, Olmos, Caspicara y otros, no dejaron de estudiar el cuerpo humano en su individualidad. Los dos Cristos de la sacristía de San Francisco (figuras 163 y 166) y el Niño Dios dormido, de la colección del Sr. Pacífico Chiriboga (lám. XXI), son, entre muchas otras, la patente prueba de ello. En éstas se ve un sentimiento profundo de la realidad con una acentuada emoción de las formas y el movimiento. Además, los paños de los Cristos no pueden ser mejores; la morbidez y suavidad de la carne del Niño son exquisitas. Aquello es realidad. Parece que si se la toca, los dedos se habrían de hundir en ella. Tiene la verdad y el sentimiento de la carne, la voluptuosidad y el sensualismo, brotados de la observación y del cariño apasionado en la ejecución de la obra. En los paños se ha dejado llevar por la ampulosidad de las exageraciones barrocas, pero no son menos bellos.

Muchas obras dejó Caspicara fuera de las que dejamos enumeradas y entre las cuales no conviene olvidar las estatuas de las Virtudes en el coro de la iglesia Catedral, un precioso San José en San Agustín y la de San Juan Capistrano en San Francisco.

A cerrar con llave de oro el siglo XVIII viene Gaspar Zangurima, el indio de Cuenca, autor del preciosísimo Calvario de la capilla del Sagrario. Era zurdo, por lo cual le pusieron el nombre de *Lluqui*, que en lengua quichua quiere decir zurdo. Sobresalió en la estatuaria, y fundó en su ciudad natal aquella gran escuela de escultura que, sostenida en el siglo XIX por Miguel Vélez, continúa hasta hoy su glorioso ciclo. Era Zangurima un hombre de habilidades, y apto y distinguido en mil oficios. Bolívar le conoció, admiró y

honró con el decreto de 24 de septiembre de 1822, por el cual le asignaba una renta vitalicia de 30 pesos mensuales para que se perfeccionara en las diversas artes que practicaba con ventaja y eran: arquitectura, escultura, dibujo, herrería, platería, carpintería y relojería, y enseñara, además, en Cuenca, a treinta jóvenes los rudimentos de esas artes.

Y aquí termina este ligero recuento de los artistas cuyos nombres se han salvado hasta ahora del olvido. A algunos no los hemos puesto en lista, porque apenas hemos logrado conocer sus nombres, como sucede, por ejemplo, con Antonio Fernández, antecesor de Caspicara y autor de un precioso San Jerónimo y otras estatuas en la iglesia Catedral.

Permita el Cielo que en el curso de nuestras futuras investigaciones descubramos otros augustos nombres de escultores que honraron con sus obras a España, a la patria y al arte.

Porque hay una multitud de obras primitivas de la Escuela quiteña que aún son un enigma, como un Constantino, con todo un aire de conquistador español (fig. 33); los bustos de santos de la antigua iglesia de Santa Clara de San Millán, de sencillez encantadora y prodigioso realismo (figs. 144 y 145); una pequeña y antigua estatua de un monje, llena de arcaísmo y del carácter de la época en que fué tallada (siglo xvi; fig. 142), obras todas que se exhiben en el magnífico museo del Sr. Pacífico Chiriboga; y entre las buenas obras de los siglos xvii y xviii, otra inmensa cantidad de anónimas que da pena el desconocer a sus autores, como la Santa Rosa y el San Juan de Dios de la capilla del Sagrario (figs. 48 y 154), el retrato del comendador Villacís, en San Francisco, y tanto retablo y tanto púlpito, y tantos muebles eclesiásticos y civiles, y tantas molduras primorosas, como las de la sacristía de San Agustín (fig. 15).

Y para concluir este capítulo, hagamos notar que en la escultura quiteña, lo mismo que en la castellana de igual época, no se conoce el desnudo de mujer. Se diría que la religiosidad ambiente impedía siquiera el pensar en otro desnudo que el religioso: el Niño en el pesebre, Cristo crucificado y algún desnudo de hombre, como San Sebastián, el *Ecce Homo*, o el pobre que acompaña a San Juan de Dios (fig. 48).

Tampoco en los Calvarios se han hecho los ladrones. El Calvario, en la



FIG. 174. — Caspicara. La Caridad. Catedral de Quito.

(Foto Wavrin.)



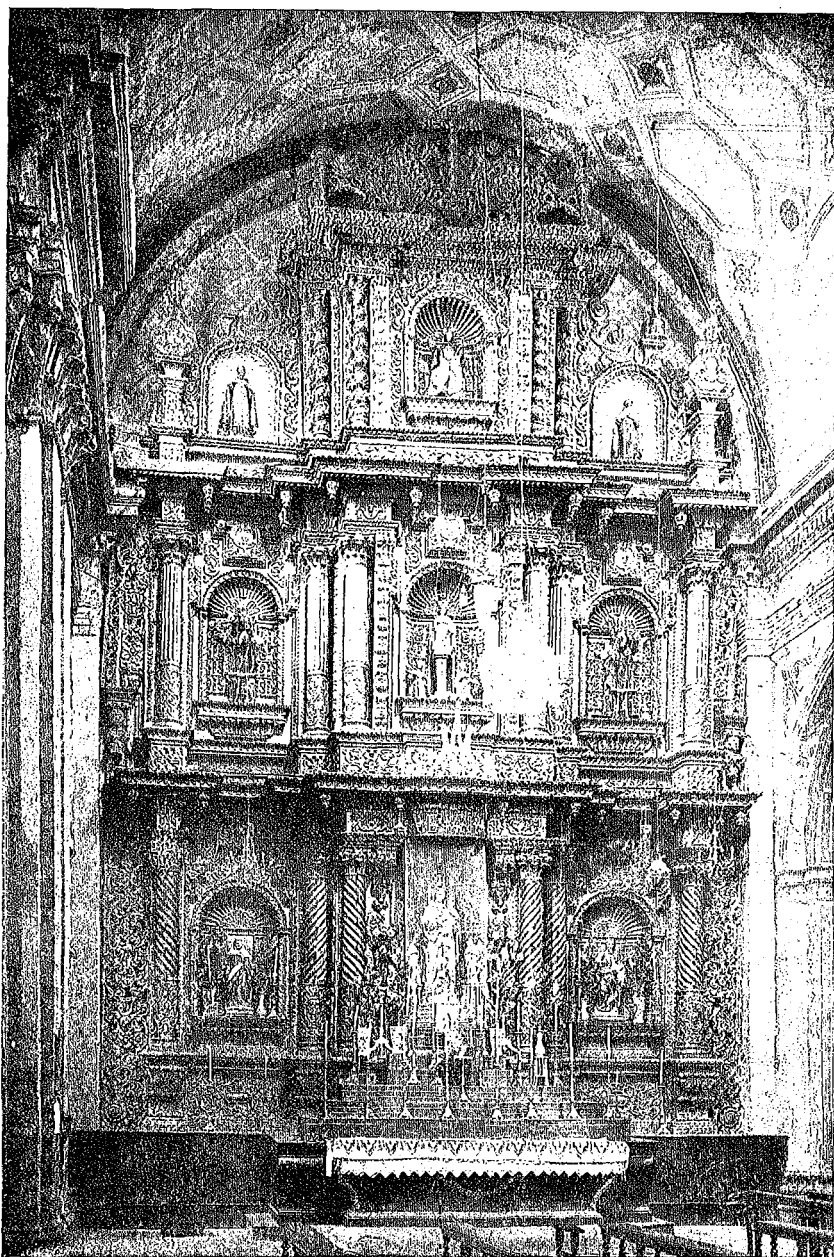


FIG. 175.—*Quito*. Capilla del Sagrario. El gran retablo de la Virgen del Sagrado Corazón.

(Foto Laso.)

escultura quiteña, se compone del Crucificado, la Virgen, la Magdalena y San Juan. Los ladrones, conocidos en la escultura francesa y en la española de Gregorio Hernández, no se conocen en la nuestra.

Nuestros escultores trabajaron alguna vez en marfil y tagua con bastante buen resultado. Como se introdujeron Cristos de marfil italianos y españoles, que todavía se conservan en iglesias y casas particulares, como el hermoso de San Diego (fig. 6.<sup>ª</sup>), se tentaron seguramente de imitarlos. En nuestra colección particular tenemos una Inmaculada y un San Antonio, de marfil, y un pequeño Belén, de tagua nacional. Los religiosos de la Merced tienen en su convento una urna con trece figurillas de marfil: la Virgen y los doce Apóstoles, verdaderamente maravillosas.

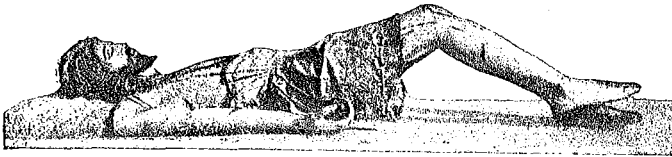
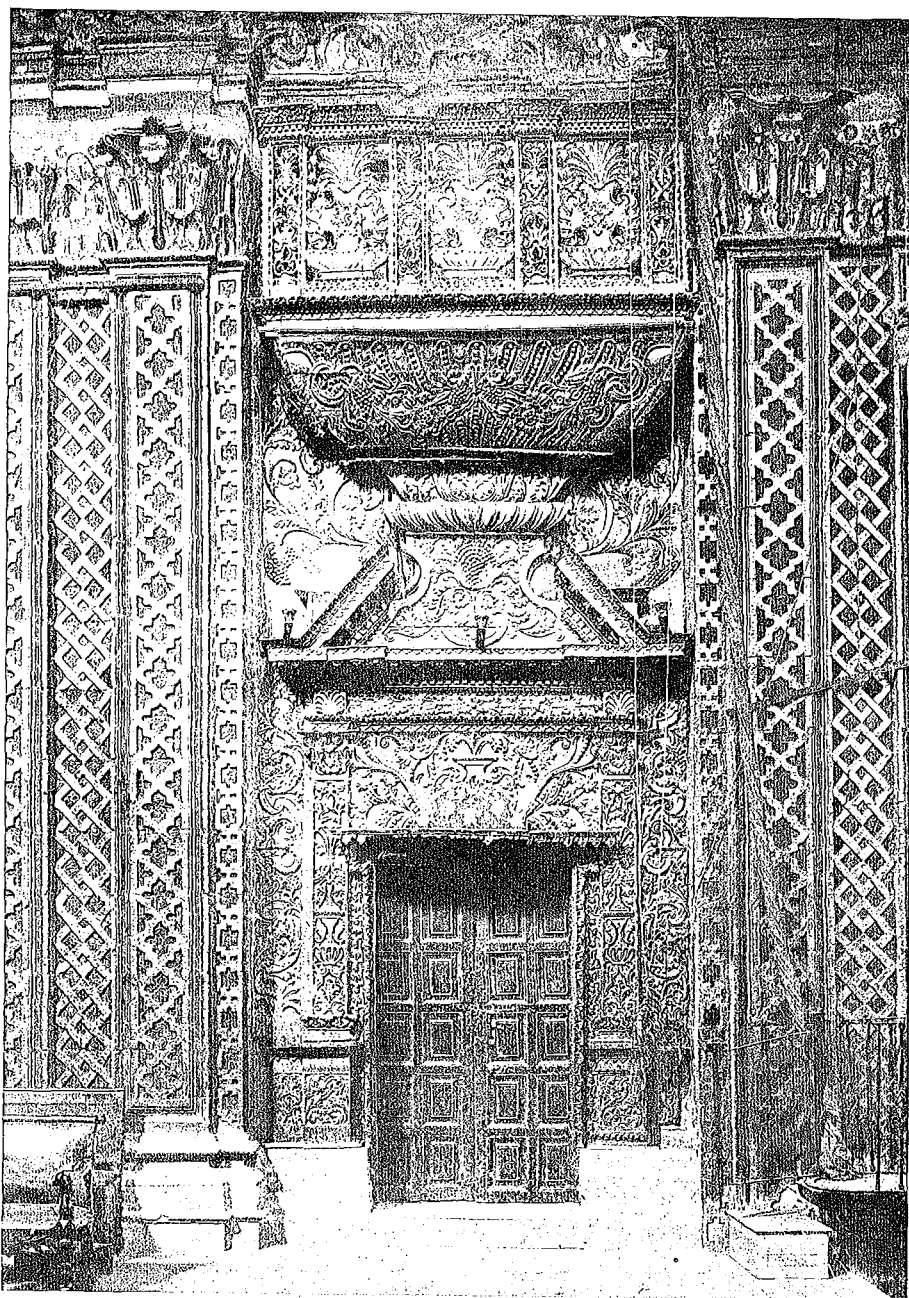


FIG. 176.—*Quito*. Antiquísimo Cristo en balsa, que se conserva en la Capilla de Cantuña, *Quito*.

(Foto Laso.)





LÁM. XXVII.—*Quito*. Basílica de la Merced. Detalle del presbiterio.

(Foto Iaso.)



## La iglesia de la Compañía, joyero de la escultura quiteña

**CUANDO** San Francisco de Borja, a petición del Rey Felipe II, envió a tierra sudamericana a los primeros jesuitas, había empezado a correr la segunda mitad del siglo xvi; pero cuando llegaron a Quito ya este siglo tocaba a su ocaso, pues sólo en 1586 vinieron dos sacerdotes y un lego, con el célebre P. Baltasar de Piñas, tan distinguido por el mismo San Ignacio de Loyola, a fundar el convento, cuya casa comenzaron a edificar, a mediados de 1595, en el sitio donde ahora se levanta; ocupado por ellos el 1 de enero de 1589.

No nos ha sido dado hasta ahora conocer la fecha precisa en que los jesuitas iniciaron la obra de la iglesia, pero es de suponerlo fuera a principios del siglo xvii, para que el pintor quiteño Gorívar, muerto probablemente en el siglo, hubiese alcanzado a pintar los magníficos lienzos de los Profetas, que, adheridos a las pilastras de los arcos formeros, constituyen parte integrante de la decoración interna del templo.

Su plano está inspirado en la iglesia del «Gesú» de Roma: el primer modelo dado por Vignola y Giacomo della Porta, de las grandes iglesias barrocas y adoptado por los jesuitas hasta llegar a constituir un estilo propio de ellos; y su conclusión se debe a dos arquitectos: quiteño el uno, el H. Marcos Guerra, que en 1662 fué nombrado arquitecto oficial de la ciudad, por el Cabildo de Quito, e italiano el otro, el H. Venancio Gandolfi, mantuano de origen, quien desde 1760 dirigió y llevó a cabo la elevación de la fachada, comenzada en 1722 por el P. Leonardo Deubler, con el trabajo de las columnas báquicas, y concluida en 1766, precisamente un año antes de que salieran los jesuitas de Quito por el Decreto de expulsión de los dominios de España, dictado por el Rey Carlos III. También otro quiteño, un P. Sánchez, habría sido Director general de los trabajos, sin duda durante la primera época de la construcción del edificio.

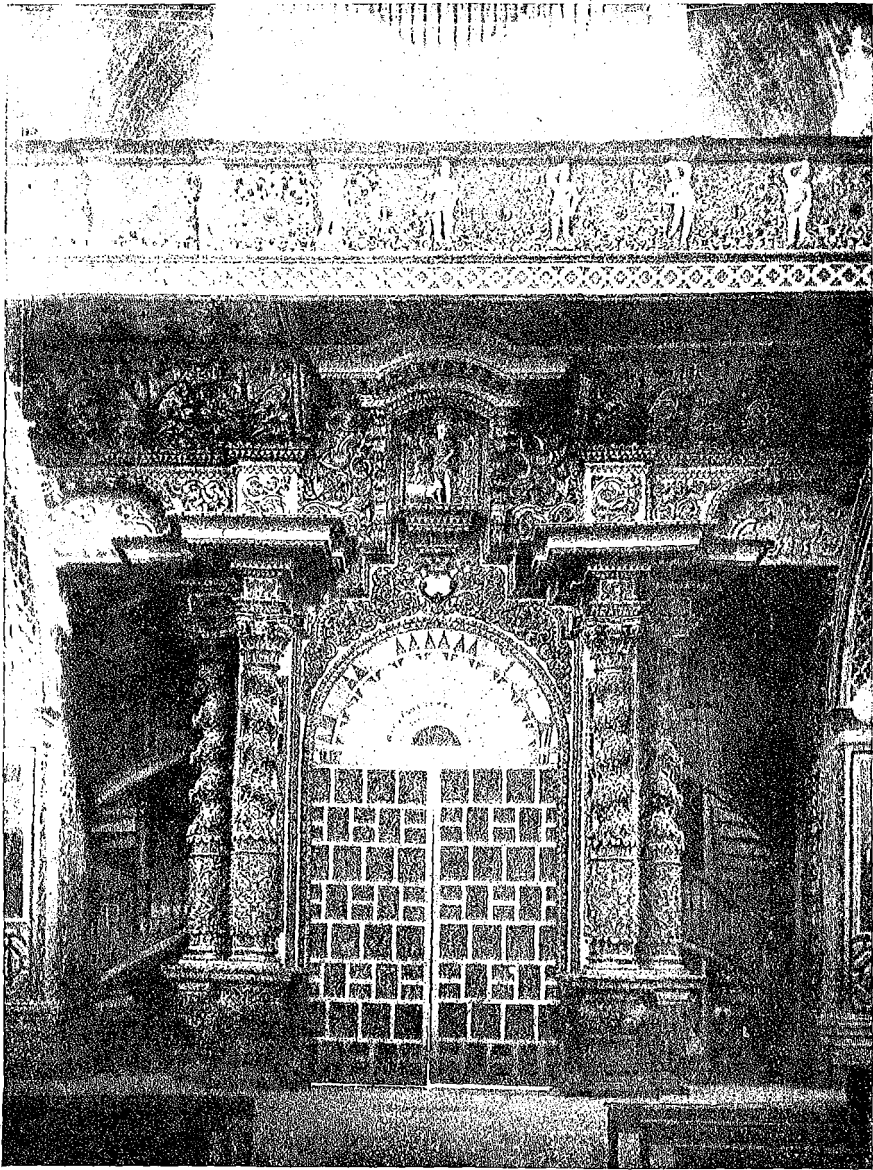


FIG. 177.—Iglesia de la Compañía de Jesús, de Quito. La mampara.

(Foto Laso.)

El templo tiene 58,50 metros de largo por 26,52 metros de ancho; la altura de la bóveda de la nave central es de 16 metros, y el diámetro mayor de la cúpula del crucero, 10,60 metros. Tiene tres naves: alta y esbelta la principal, con la que se forma una cruz latina; bajas las laterales, en las que se hallan seis capillas con altares de hermosos retablos, cubiertas con cupulines y alumbra-  
bradas de pequeñas linternas caladas, por las que cuela débil y misteriosa luz. A diferencia de su modelo, lleva dos domos: el uno, apeado sobre un tambor, corresponde a la cúpula del crucero, y el otro, que, apoyándose directamente sobre el ábside, corona el presbiterio, formando en su interior una bóveda vaida. La impresión que produce el edificio es de lujo, riqueza y magnificencia, reunidos allí para hacer de esa iglesia un teatro de culto pomposo.

El presbiterio, de 12,50 metros de largo por 9 metros de ancho, es magnífico y no se sabe

qué admirar más en él: si el altar, cuyo retablo de tres cuerpos se halla sostenido por ocho pares de columnas báquicas, que recuerdan a las de la fachada, o el conjunto de las puertas de acceso al presbiterio, que con sus sobrepuertas y columnas es muestra viva de la riqueza escultórica ornamental del templo. Un gran retablo, de elegante barroquismo, llena completamente el fondo del presbiterio, cuyas naves laterales visten también riquísima ornamentación de madera tallada. El retablo tiene tres cuerpos superpuestos, que

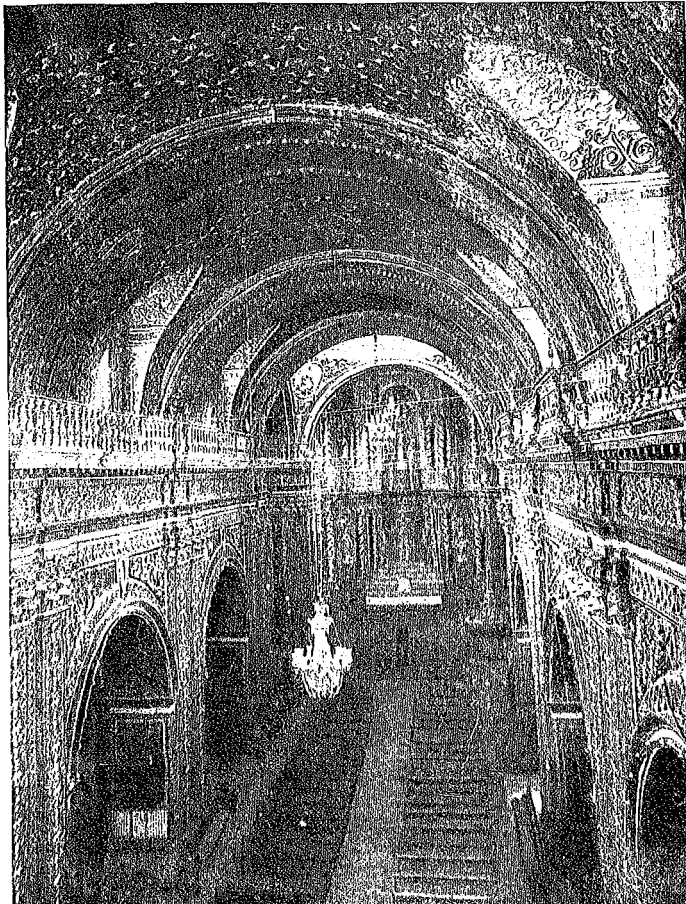


FIG. 178. — Interior del templo de la Compañía.

(Foto Laso.)



se corresponden perfectamente en su construcción arquitectónica, y cada cuerpo tres secciones: la del eje y una en cada flanco. El cuerpo inferior tiene en su eje un gran sagrario, convexo de traza, flanqueado de dos nichos acorchados: uno frontal y otro lateral. Ocho columnas salomónicas, distribuidas convenientemente, separan los nichos: los dos laterales, ocupados por las estatuas de Santo Domingo y San Francisco, y los centrales, cegados ahora sin razón.

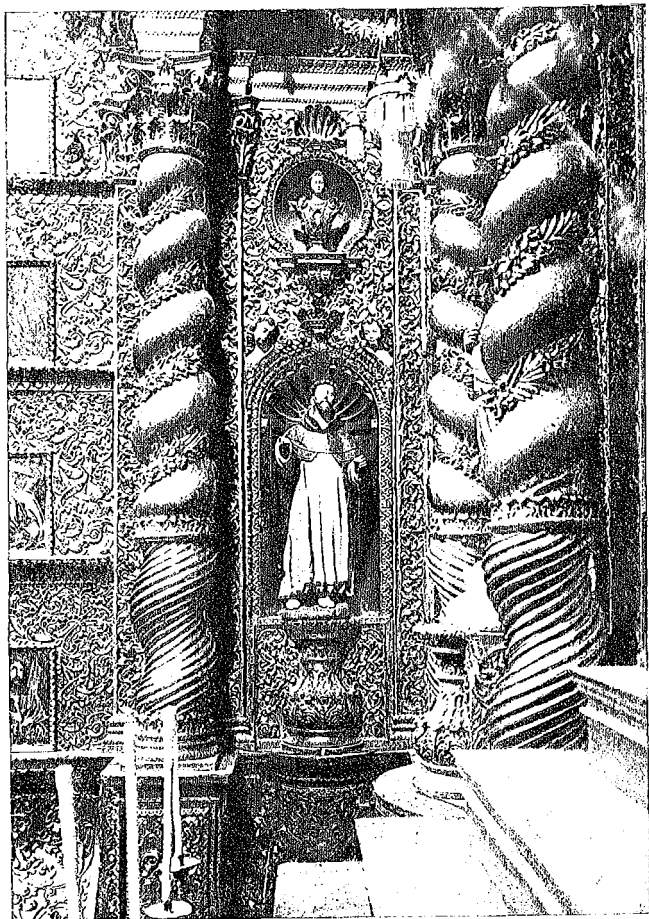


FIG. 179.—Iglesia de la Compañía. Detalle del revestimiento del presbiterio.

(Foto Moscoso.)

Encima de cada uno de estos nichos hay otros similares trazados sobre una repisa y que llevan una venera en su parte superior; dentro de ellos se hallan colocados curiosos relicarios de embutidos, a manera de bustos. Flanquean a los nichos inferiores, encima de su arco semicircular, dos cabezitas de ángeles, y al sagrario, dos embutidos, en además de sostener abierta una cortina simulada. Todo este cuerpo del retablo descansa sobre precioso estilobato decorado con riquísimas carteladas, y remata en magnífico entablamento apoyado sobre las

columnas y coronado por un cornisón de ricas molduras. La decoración fina del friso está acentuada con cabezitas de querubines, y la de la cornisa con piñas pendientes de cada uno de los ángulos formados por las diversas salientes de la quebrada línea arquitectónica que caracteriza el exagerado barroquismo del altar. Encima de esta cornisa se levanta el segundo cuerpo del retablo, muy semejante al descrito anteriormente; sus columnas salomónicas no

son estriadas en su tercio inferior, como las anteriores, y se han eliminado los nichos circulares sobre los grandes, que se reproducen en ese cuerpo exactamente como los encontramos en el cuerpo inferior del retablo. En lugar de esos nichos circulares se han colocado repisas como las demás de su frontón, sobre las cuales se extienden dos figurillas rampantes, destacándose sobre el fondo de una ventana.

El sagrario del primer cuerpo se halla reemplazado en éste con un gran nicho, cuya bóveda pasa hasta el tercero, en donde es flanqueada por cuatro pequeños nichos ovalados, ocupados los dos con los bustos de Jesús y de María, representación curiosa e inédita en la iconografía cristiana. Sobre este último cuerpo, que viene a ser como una preparación, de veras magnífica, para el gran coronamiento, viene éste sobre la cornisa final, que sirve de imposta para el doble frontón interrumpido, dentro del cual un grupo de ángeles sostienen entre sus manos una enorme corona. El gran nicho central del retablo lo ocupaba antes una imagen de la Virgen del Pilar y hoy un moderno grupo de la Sagrada Familia, obra del escultor quiteño Severo Carrión. Es lástima que se hubiere mutilado la mesa del altar, cortando buenos trozos de la antigua para poner esa horrible escalinata, sin más objeto que colocar sobre ella adornos que no hacen falta y más bien opacan la magnificencia del retablo.

Los muros laterales del presbiterio se hallan, como ya lo dijimos, forrados de preciosos revestimientos de madera, y tienen dos tribunas caladas

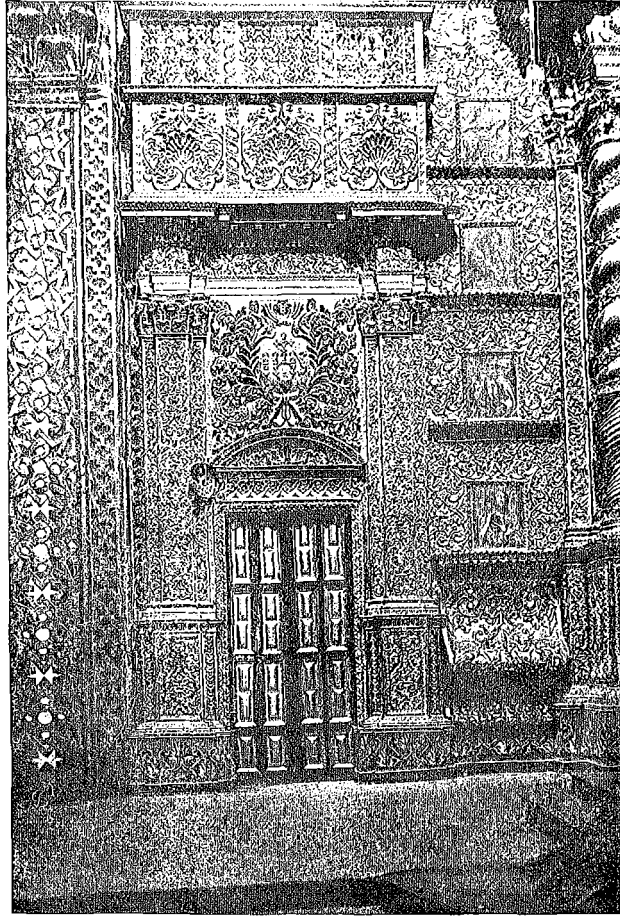


FIG. 180.—Iglesia de la Compañía. Detalles de la ornamentación tallada del presbiterio. (Foto Moscoso.)

sobre medias pilastras, que flanquean las puertas de salida; todo ello lleno de profusa decoración floral estilizada. Encima de las tribunas se ha figurado una abertura de arco semicircular, dentro de la cual se dejan ver varios elementos arquitectónicos formando un pórtico de frontón interrumpido, encima del cual se halla un ojo de buey que ilumina el presbiterio. Entre este conjunto y el

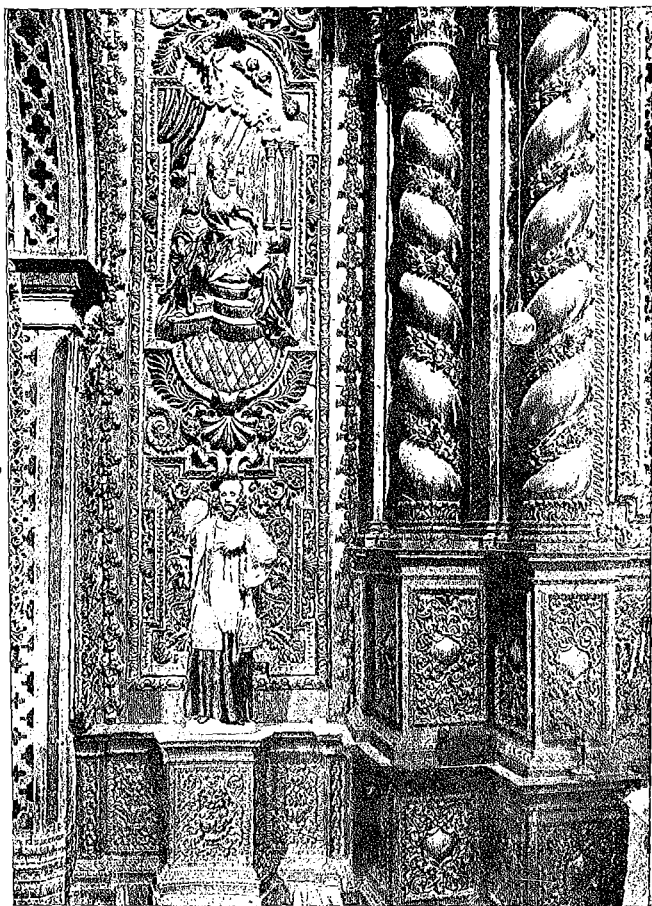


FIG. 181.—Iglesia de la Compañía de Jesús. Detalle del retablo de San Ignacio.

(Foto Moscoso.)

retablo se hallan, a lo largo del muro, catorce cuadros al óleo con los bustos de Jesús, María y los doce apóstoles, formando parte integrante de la decoración del revestimiento. La cúpula vaída que cubre el presbiterio está decorada a estuco. Advirtamos, para sacar las debidas consecuencias, que toda la decoración del presbiterio tiene unidad completa en su variedad de formas, habiéndose usado como principal motivo los follajes serpientes y de acanto, que con tanta preferencia y extremada delicadeza se trataron en la época del Renacimiento. Igualmente consignemos cómo el fuste de las columnas salomónicas del segundo cuerpo del retablo tiene seis espirales, lo que indica una observancia estricta de los preceptos, entonces flamantes, de Viñola; en cambio, las del primer cuerpo tienen siete, si se ha de contar con las estriadas (figs. 46 y 179 y lám. XXV.)

Los retablos de las dos capillas del crucero son tan magníficos como el de la capilla Mayor. Consagrados a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier, son obras maravillosas del barroco andaluz, hijo de Churriguera y

transportado a Sevilla por Rodríguez. El nicho de estos retablos, sus columnas, sus bases y entablamento, y el estilobato mismo, con sus cartelas del más rico renacimiento; los frisos y cornisas, los intercolumnios y entrepaños: todo, todo es un primor de arquitectura y orfebrería, en donde las guirnaldas de flores y frutos, las fajas y espirales, los cables y filetes perlados, los ornatos en forma de concha marina, se unen maravillosamente con las flores de lis, florenzadas o abultadas, que corren esculpidas con floreos y serpeantes de variedades diversas, con roleos y follajes, formando un conjunto armónico de singular belleza (lámina XXIV y fig. 181).

La cúpula central, que corona el crucero, es magnífica en sus proporciones y ornamentación. Arranca de los cuatro arcos torales, apoyándose sobre un tambor que descansa en cuatro pechinas adornadas con florones y frondas, que circunscriben unos medallones elípticos, dentro de los cuales se ha representado en medio relieve la imagen prolícrizada de los cuatro evangelistas (figura 187).

Encima del tambor corre una balaustrada de madera, y doce amplios ventanales dejan admirar la decoración de la cúpula, en donde se destacan las figuras pintadas de doce enormes ángeles y los retratos de nueve cardenales de la Compañía de Jesús, anteriores a la obra, y tres de sus primeros arzobispos, en medio de rica y adecuada decoración escultórica. Remata este conjunto una hermosa linterna de doce luces.

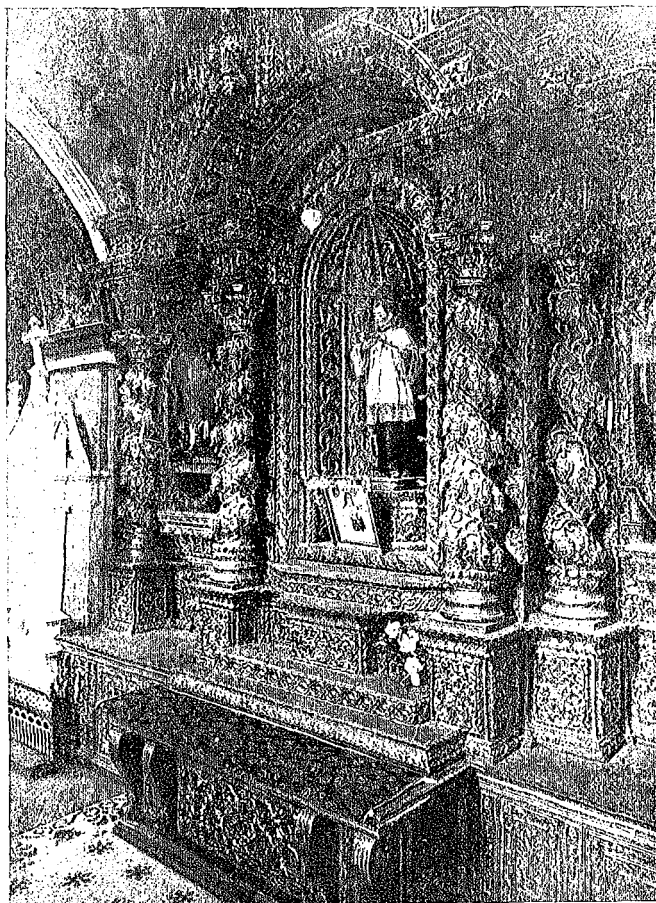


FIG. 182.—Iglesia de la Compañía de Jesús. Capilla de San Luis.

(Foto Moscoso.)

Las seis capillas laterales tienen también hermosísimos retablos platerescos de madera dorada, en los cuales el estilo jesuítico ha hecho mil combinaciones de líneas y grutescos con elementos de inspiración morisca u oriental, alrededor de preciosos nichos y hornacinas, que ostentan primorosas muestras de la

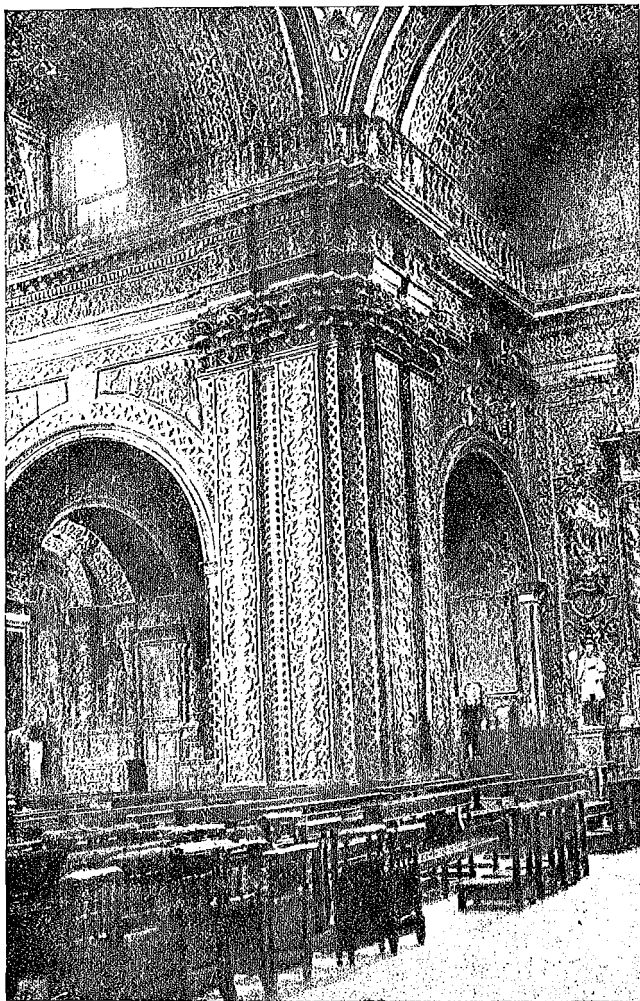


FIG. 183.—Vista de una parte del interior del templo jesuítico de Quito, mostrando la riqueza de su ornamentación morisca.

(Foto Noroña.)

escultura quiteña. Sobre este fondo se destacan las columnas retorcidas del rito báquico, siempre corolíticas, cubiertas de hojas, frutos y hasta de aves, formando el todo un conjunto único de originalidad y riqueza, que se completa con la variada decoración en estuco de los cupulines y las cuatro pechinas de los ángulos adornadas con cartelas agallonadas de la época del Renacimiento (lám. XII y figs. 182 y 185). Las bóvedas que cubren las naves altas de la iglesia son obras sin par de decoración (lám. VIII). Francamente orientales, sus labores son una variante original y feliz de las lacerías persas y árabes, y entre las nervaduras formadas en las dovelas que describen los grandes arcos fajones que refuerzan la bóveda central, sus

ajaracas y almocárabes están inspirados en la escritura morisca, no en la arábigoespañola, sino en la cúfica de la antigüedad clásica de los mahometanos; pudiendo decirse que esos trazos decorativos recuerdan las poesías, aleyas y suras del Corán, impresos en las mezquitas musulmanas, o los clogios

de la magnificencia de los sultanes en los palacios de la Alhambra. Aún en los lunetos, en donde se han abierto las ventanas para iluminar la nave, la decoración, a pesar de sus filetes perlados y sus follajes renacentistas, pudiera muy bien considerarse como una variante del ataurique árabe. Descansan las bóvedas sobre un entablamento verdaderamente magnífico, cuyo friso corrido son frondas, y salientes y guirnaldas sostenidas o llevadas por pequeños angelitos. Bajo el arquitrabe corre una greca, que se repite en las archivoltas de los arcos y a lo largo de los extremos de las pilastras decoradas con características lacerías, típicos e ingeniosos trenzados moriscos, variaciones de losanges y meandros, que contrastan agradablemente con las macollas y caulículos, acantos y volutas de sus capiteles, y la decoración renacentista del intradós de los arcos, cuyas pilastras, sobre las que se apoyan también los arcos de las naves laterales, llevan preciosos mascarones, óvalos y lacerías, cartelas y otras tracerías reelevadas, llenas de encanto y originalidad. Los tímpanos de los arcos formeros se hallan historiados con pasajes de la vida de Sansón y de José *el Bíblico*, ejecutados en medio relieve y pintados a todo color, y el intradós de cada uno de los arcos laterales que flan-

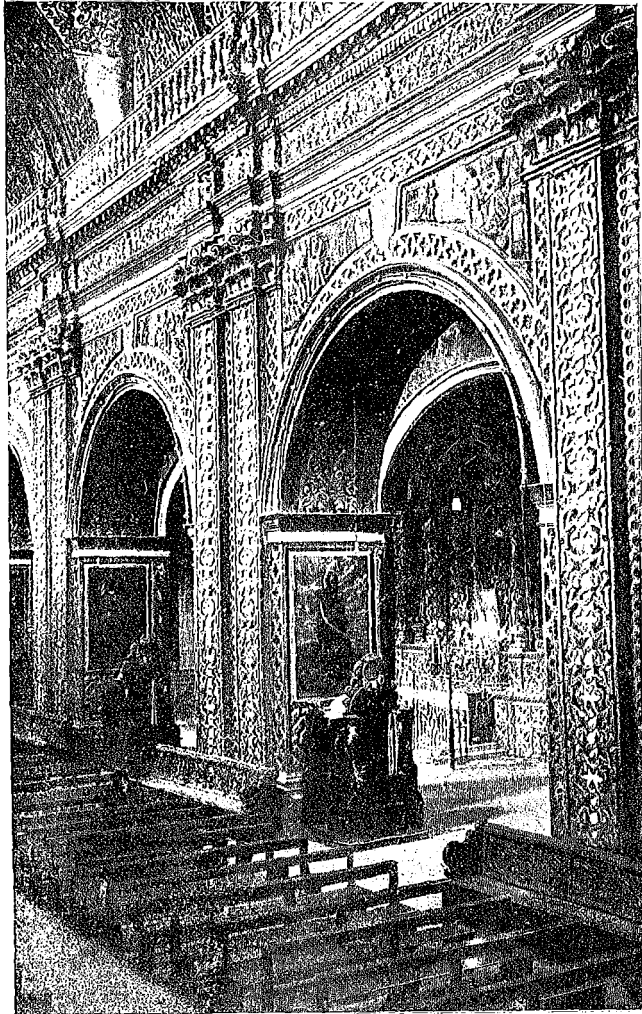


FIG. 184.—Iglesia de la Compañía de Jesús. En las entjutas de los arcos se ven escenas de la vida de Sansón, en madera polieromada.

(Foto Noroña.)



quean las dos capillas del crucero, con cabezas de santos jesuítas repartidas y colocadas en adecuada decoración (figs. 178, 183, 184 y 185 y lám. VIII).

El púlpito es una joya que completa la magnificencia de este templo. Se

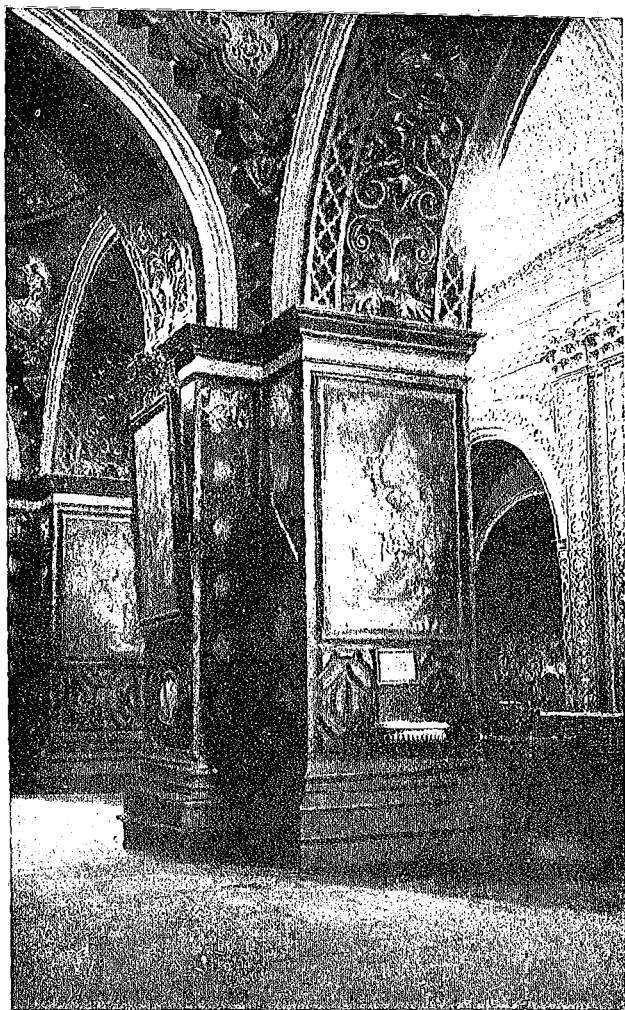
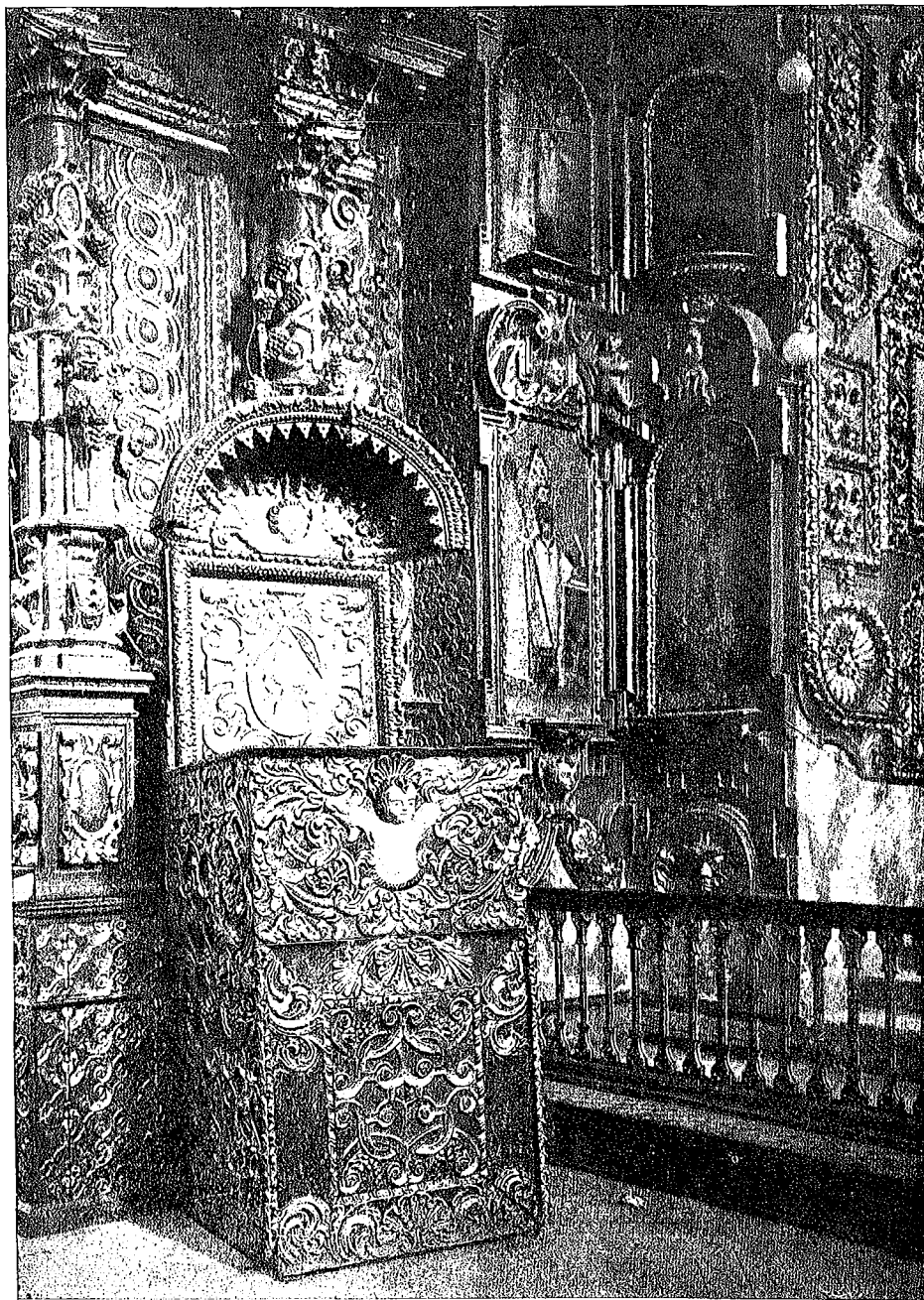


FIG. 185.—Iglesia de la Compañía de Jesús. La primera decoración en estuco de las columnas del templo y del intradós de sus arcos.

(Foto Noroña.)

levanta la cátedra sobre un fuste adornado de querubines y cubierto en su base de grandes y elegantes volutas; unos cuantos embutidos salen del fuste hacia adelante, siguiendo la línea de la superficie convexa del primer cuerpo, para soportar el segundo, que lleva preciosas hornacinas de frontón interrumpido y arco semicircular sobre columnas retorcidas, hornacinas separadas entre sí por cariátides de embutidos y que alojan estatuillas de diversos santos: el todo remata en elegante cornisa, que forma el pasamano de la cátedra. El tornavoz, con su juego de volutas y espirales, sus roleos y serpeantes, y su peana de querubines, sobre la que se destaca la estatua de San Pablo, se halla unido a la cátedra por un nicho flanqueado de columnas báquicas y cariátides de embutidos, en donde se aloja una imagen de la Virgen de medio relieve, y deja caer, a manera de encaje, sus guardamalletas. La línea del tornavoz es elegante y fina, por cualquier lado que se la contemplare (fig. 91 y lám. XXIII).

La mampara de la iglesia corresponde también al estilo y riqueza del edifi-



LÁM. XXVIII.—*Quito*. Revestimiento y ambón en la capilla del Rosario.

(Foto Laso.)





cio. Dominan en ella las columnas báquicas y churriguerescas, colocadas sobre hermosas y adecuadas bases, y un gran cornisón, que soporta el jube del coro, bajo el cual se abre la antepuerta tallada a paneles y dorada como toda la mampara (fig. 177).

No hay que olvidar las dos magníficas tribunas fronteras de las naves laterales, verdadero primor por sus calados, proporciones, línea, dibujo y decoración (lám. XXVI).

Anotemos aquí, que todas esas grecas y esas frondas, todos esos follajes,

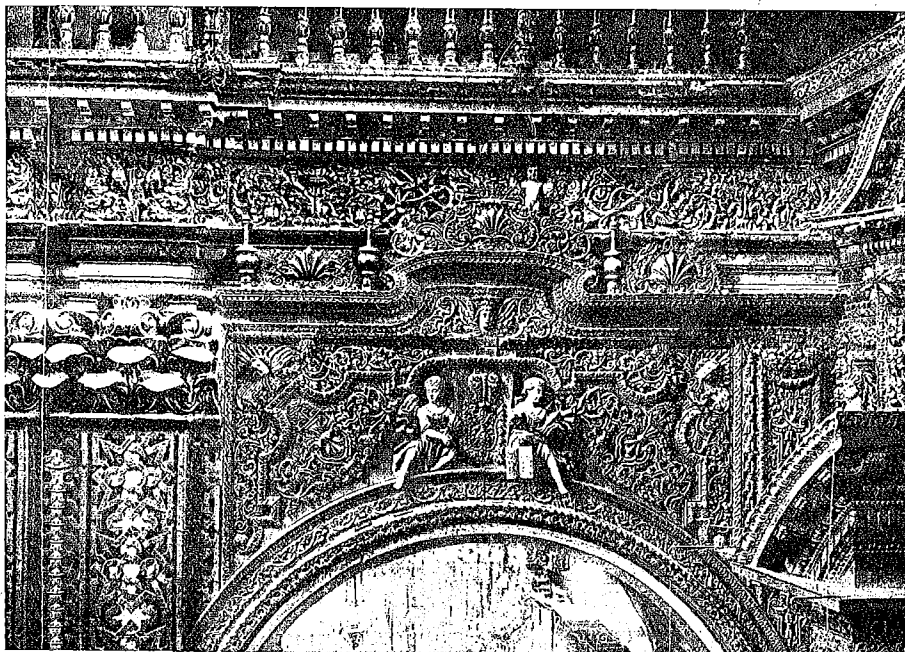


FIG. 186.—Iglesia de la Compañía de Jesús. Ornamentación de los arcos del crucero.

(Foto Moscoso.)

fajas y espirales, todos esos filetes y roleos, todas esas lacerías y almocárbes, tallos, hondas y palmetas, guirnaldas y más labores, que forman verdadero encaje, realzado con ligeras y oportunas coloraciones blancas y rojas, en toda la superficie interior de la iglesia jesuítica de Quito, y que constituyen maravillas indiscutibles de decoración escultórica, son ejecutadas en estuco. Las ajaracas de la bóveda central son tan hermosas como los más ricos alfarjes de los monumentos árabes españoles.

Las pilastras llevan, como parte integrante de su decoración, una de las joyas de la pintura quiteña: los dieciséis profetas pintados por Gorivar, cuadros dignos de figurar junto a las mejores obras de los artistas italianos del

Renacimiento. Es curioso que Goríbar recuerde en ellos, más que a los pintores españoles, que debieron ser sus maestros, a los italianos, y muy especialmente a Tintoreto. Además de esos cuadros, hechos especialmente para decorar, adosados al muro, las pilastras del templo, hay algunos otros del mismo autor tan excelentes como los primeros, y una Muerte de San José, que no sin razón se atribuye a Rafael.

Entre las esculturas que posee la iglesia es notable el Calvario, del P. Carlos, que dejó tantas obras interesantes en los templos ecuatorianos. Esa escultura se halla en el nicho de uno de los altares laterales.

La iglesia poseía muchas otras obras de pintura y escultura, de las que fué despojada cuando la expulsión de los jesuítas. Las autoridades españolas que de ellas se incautaron, se contentaron, como lo recordamos ya en una nota, con sólo dejar una lista de esas obras y un dibujo de la famosa custodia de plata, oro, diamantes y esmeraldas, que, enviada a Carlos III, se halla hoy en la Capilla Real de El Escorial, y que entonces fué avaluada en 870.000 dólares.

La fachada de esta iglesia completa sus maravillas. Es todo íntegro de piedra de los Andes ecuatorianos. Flanquean a la puerta principal de entrada, seis columnas báquicas de cinco metros de altura, y a las puertas laterales, dos pilastras de estilo romano corintio: todas ellas sobre un estilobato a paneles de decoración renacentista. Sobre el arquitrabe corre un friso decorado con florones, estrellas y riquísimo follaje, y sobre el friso, la cornisa, que, adornada con hojas de acanto, no sólo sigue dócil los resaltos de la fachada, sino, plegándose al capricho del arquitecto, se estira en arco semicircular para proteger el nicho formado sobre un frontón interrumpido, que corona la puerta principal y da cabida a una imagen de María Inmaculada, rodeada de ángeles y querubines.

Domina este primer cuerpo, el segundo, compuesto de enorme ventana central, adornada de un frontón entrecortado para recibir una gran cartela de conchas y de frondas con la dedicación del templo a San Ignacio: DIVO PARENTI IGNATIO SACRUM. Flanquean a esta ventana magníficas y riquísimas pilastras decoradas y compuestas a la manera como componían y decoraban los muebles y objetos preciosos los orfebres y ebanistas del siglo XVIII; corre sobre ellas un entablamento que recuerda el del primer cuerpo, y remata el conjunto en un tímpano semicircular, entrecortado para encajar un gran modillón en el centro, sobre el cual se destaca una cruz jesuítica de bronce sobre característico espigón de la crestería. Defiende a la fachada una techumbre forrada de azulejos verdes de medio mogote.

Cuatro estatuas de gran tamaño adornan el frente de esta fachada: en el cuerpo inferior, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, y en el superior, San Luis de Gonzaga y San Estanislao de Kostka. En las paredes del flanco junto a la ventana, se hallan las de San Francisco de Borja y San Juan

Francisco Regis, y junto a la puerta principal los bustos de San Pedro y San Pablo. Todas ellas se encuentran en preciosas hornacinas decoradas en su interior y sus contornos con sin igual delicadeza; principalmente las de los Apóstoles, que son verdaderas maravillas del tallado en piedra. Esos grupos simbólicos de que se les ha rodeado, tan bien compuestos con diversidad de pequeños objetos, diciendo están en alta voz que quienes trabajaron esos detalles escultóricos de la fachada eran artistas de fuste, en toda la extensión de la palabra. Doce ángeles y algunas cabezas de querubines adornan esta obra admirable de la arquitectura colonial americana, acerca de la cual dijo Sartorio: «Monumentos completos como el de la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, son raros, aún en el viejo Continente» (láms. XV y XXII y figs. 108, 110, 118, 120 y 121).

No hay duda que este templo es verdadero relicario de bellezas, tan sólidamente ligadas como si hubiesen brotado en un solo momento para hacer de él una de las maravillas del arte universal.

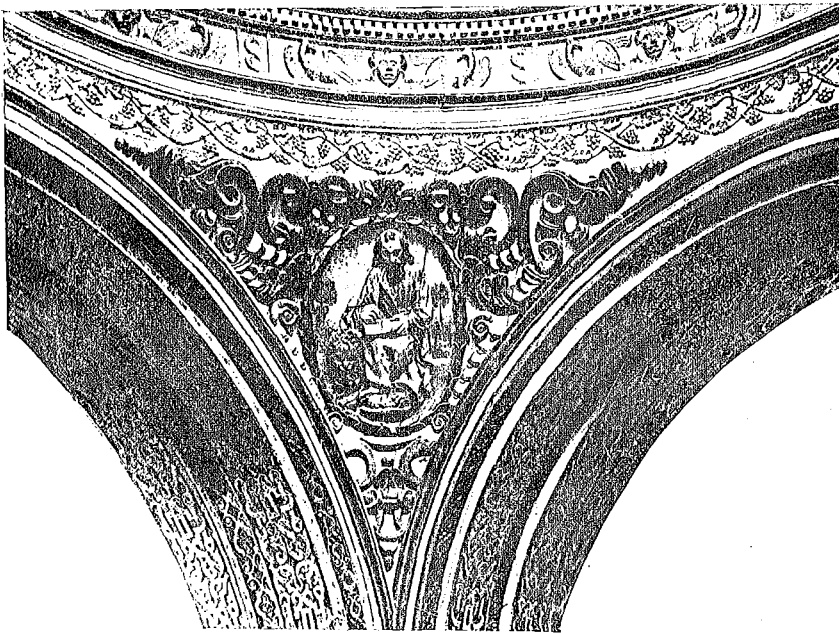
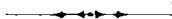


FIG. 187.—Iglesia de la Compañía de Jesús. Una pechina.

(Foto Moscoso.)



# ÍNDICE



	<u>Páginas</u>
Introducción.....	I
Prólogo .....	XIX
Prefacio .....	XXVII
Excelencia del arte colonial quiteño .....	1
Factores que han concurrido a la formación del arte colonial en el Ecuador .....	15
Formación del escultor quiteño: El gremio y el taller.—Caracteres específicos de la escultura quiteña .....	31
Techos y artesonados .....	61
Retablos .....	75
Sagrarios, púlpitos, mamparas y mobiliario eclesiástico .....	93
La escultura quiteña en piedra .....	111
La escultura quiteña en la fabricación de loza en el siglo XVIII. Escultura en cera .....	133
Los escultores quiteños .....	145
La iglesia de la Compañía, joyero de la escultura quiteña .....	183



ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN MADRID EL QUINCE  
DE JUNIO DE MIL NOVECIENTOS VEINTINUEVE, EN LA  
IMPRESA DE ANTONIO MARZO. LAS FOTOGRAFÍAS  
ORIGINALES HICIERONLAS EN QUITO LOS SEÑO-  
RES ALFONSO LASO (134), CARLOS MOSCO-  
SO (15), REMIGIO NOROÑA (50), MAR-  
QUÉS DE WAVRIN (9), FRANCISCO  
TINAJERO (1), JUAN LEÓN  
MERA (1), L. E. MENA (1),  
PAZMIÑO (1) Y X (3), Y  
TRABAJÓ LOS FO-  
TOGRABADOS  
LA CASA  
PÁEZ