CASA DE LA CVLTVRA ECVATORIANA

9

REVISTA

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

SUMARIO

ENSAYOS

NUESTRA MESA DE LIBROS

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

REVISTA

TOMO III

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

REVISTA

TOMO III Julio-Diciembre de 1949 No 9.

DIRECCION:

QUITO, Av. MARIANO AGUILERA 332. APARTADO 67

Dedico este ensayo de interpretación histórica a los pintores ecuatorianos de la generación del siglo XX, herederos de un prestigio artístico secular, y obligados a mantener en alto, sin omitir sacrificios, la mística de la concepción creadora.

Lo dedico a los pintores que han acreditado su prestigio evidente, con el éxito de sus obras.

Que todos, artistas, poetas, escritores, mantengamos inalterada la gloria de esa numerosa pléyade de pintores que culmina con Miguel de Santiago y Goríbar, ilustrando el prestigio del Ecuador ante el mundo; y que esta tradición ilumine con luz propia nuestra superación cultural, armoniosamente, silenciosamente, como las estrellas.

PRELIMINAR EXPLICATIVO

La publicación del opúsculo "La Vida y el Arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz S. J.", precedida por la reproducción en "El Comercio" de Quito, en Abril de 1950, de las cartas de dos pintores, dirigidas a la autora de la antedicha publicación señora Teresa López de Vallarino, Secretaria de la Embajada de Panamá, suscitó la discusión de un tema desconocido por el gran público.

¿Cuál era ese tema? Que el Hermano jesuíta Hernando de la Cruz, autor de los cuadros del infierno y el juicio final, estos sí, popularmente conocidos, es también el pintor de los cuadros de los Profetas, reconocidos desde la antigüedad, como la obra magistral de Goríbar, el gran pintor quiteño. Es decir, debía plantearse así la discusión: ¿es el Hermano Hernando de la Cruz el pintor de los Profetas?

Pero esta cuestión, que se dió por resuelta afirmativamente al proponerla, fué sugerida por la primera vez, sin ninguna documentación que la justifique, por el Padre jesuíta F. Vásconez, y

acogida por el P. José Jouanen, en su "Historia de la Compañía de Jesús" editada en 1943. Se limita a decir, en pocas líneas: los cuadros de los profetas de la iglesia de la Compañía que se había creído eran de Miguel de Santiago o de Goríbar, no son ni del uno ni del otro, sino del Hermano Hernando de la Cruz.

Y como no debía quedar sin respuesta el intento de adjudicar al Hermano Hernando, la gloria de Goríbar, la réplica presentada con comedimiento y entereza, resultó un sondaje a la opinión contraria, pues ésta se reveló absolutamente superficial, y por indocumentada, agresiva; por lo que, ya que no sería posible un diálogo o conversación culta sobre una cuestión de altísimo interés nacional, fué preciso convertirla en monólogo, con un "Exámen crítico de los Profetas de Goríbar", y dar por concluída la discusión polémica. Por esta razón, al recojer los artículos sustanciales de este estudio en un solo haz, para memoria de este episodio, sólo se reproducen los dos artículos que llevan el mismo título de este prefacio, y el de la señora Secretaria de la Embajada de Panamá, porque resume lo esencial de su opúsculo y la argumentación total en favor de su tesis.

Y con esta explicación, aquí terminaría el prologuista, si no fuera porque, en posesión de documentos y datos de indudable valor histórico, tienen que formar parte de este estudio, y que servirán para una ampliación del tema cuestionado, pues así lo exige la personalidad de Goríbar.

En el Diccionario Bibliográfico Americano, Segunda Edición, publicado en 1876, por José Domingo Cortés, dice: "GORIBAR, pintor ecuatoriano. Discípulo y émulo de Miguel de Santiago. Goríbar no tardó en manifestar las más felices disposiciones para eclipsar las glorias de su maestro. Pintó poco; pero sus obras hablan muy alto para dar a conocer su talento, la valentía de su colorido y el hábil manejo que hacía de la brocha y el pincel. Los únicos cuadros que Goríbar ha dejado existen en la Igle-

sia de la Compañía de Jesús de Quito, adornando los robustos y hermosos pilares de aquel templo. **Esos cuadros representan los Profetas** tomados al natural; siendo de sentir que tan lindas figuras no estén realzadas por un fondo correspondiente, pues el paisaje es de mal gusto y con falta de conocimiento en ambas perspectivas, la lineal y la del colorido. Mas este defecto no rebaja el mérito de haber producido tanta belleza en la figura humana, en la cual se advierte reunida la elegancia de sus formas con la propiedad de la acción siendo por otra parte cosa bien notable que hubiese podido pintar estos cuadros después de mucho tiempo de abandonada la paleta para huír de las persecuciones de su maestro. Se sabe por tradición que Miguel de Santiago no podía sufrir con paciencia los progresos de su discípulo, y que atormentado por esta idea, tomó el partido de inutilizarlo arrojándolo de su taller. Goríbar, siendo pobre y viéndose abandonado por su maestro tomó el partido de servir de mayordomo a los Padres jesuítas, quienes después de mucho tiempo, y recordando el talento artístico de su sirviente, le obligaron a trabajar los cuadros de que hemos hablado. Se ignora el año del nacimiento y de la muerte de este artista, y sólo se sabe que floreció a fines del siglo XVII".

Y el Padre L. L. Sanvicente, S. J., cuya personalidad ha sido muy respetada, publicó en Quito, en el número 3º del "Album Ecuatoriano", en enero de 1898, página 109, un artículo acerca de "La Iglesia de la Compañía de Jesús" y dice:

"La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito es una de las más hermosas, no sólo de la ciudad y la República, sino aún de toda la América Latina, y la mejor sin disputa de cuantas los jesuítas levantaron en nuestro

hemisferio. No es tan grandiosa, en verdad, como la de San Pedro de Lima, ni tan espaciosa su fachada; pero en cambio es más sólida, más rica en ornamentación y de forma más primorosa y acabada. Por lo cual duró la construcción de la de Quito mucho más que la de Lima, que fué estrenada en 1638, cuando aquella sólo en 1765 recibió su perfeccionamiento final"... "En el espacio comprendido entre los pilares y arcos de las capillas y la balaustrada corrida, son de admirar los bajos relieves que representan la historia de José vendido por sus hermanos y la de Sansón; pero lo que más llama la atención de los inteligentes en el cuerpo de la Iglesia, fuera de la solidez de los grandes pilares, que es tal que no la han conmovido en lo más mínimo los diversos terremotos que ha experimentado la ciudad, son los **excelentes cuadros de los Profetas** mayores y menores adosados a dichos pilares, en número de dieziseis. **Habíase creído que eran obra de Miguel de Santiago; pero se tiene por más cierto que son de su discípulo Goríbar.** Como quiera que sea, no desmerecen de la fama del maestro, así por la variedad de la expresión de los personajes bíblicos, como por la perfección de los pormenores y viveza del colorido. Los lienzos que adornan las naves laterales no merecen mención especial, como no sean los cuatro que están al extremo de ellas, que representan varios santos y beatos de la Compañía elevados al honor de los altares por su Santidad León XIII, y que son obra de Alejandro Salas. Llamaba antes la atención, a la derecha de la entrada de la puerta del lado derecho, un lienzo de colosales dimensiones, representando **las llamas infernales, pintura del Hermano Hernando de la Cruz,** director que fué algún tiempo de la Beata Mariana; pero el que le ha sustituído en nuestros días, por deterioro del primero, así co-

mo el que, frente por frente de este, representa con varios colores **el juicio final,** no tienen el mismo mérito por más que exiten tan vivamente la atención del público".

Esta afirmación del P. Sanvicente, expresada con tanta integridad, desvirtúa totalmente lo que, contradiciendo a la tradición y a la historia opinaron el P. Vásconez y el P. Jouanen, sin justificación alguna.

Y don Pablo Herrera, el gran humanista e historiógrafo de tanta probidad, pues sus apuntes históricos son citados con respeto, dice a este propósito en su estudio: "Las Bellas Artes en el Ecuador" publicado en la Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay, en 1890, Nº 7, pág. 223: "**Goríbar,** yerno de Miguel de Santiago, fué pintor de no escaso mérito. El P. Provincial de la Compañía de Jesús de Quito, **mandó pintar con él los Profetas** que decoran las columnas del templo". — "**El Hermano Hernando de la Cruz,** don Fernando de Rivera, religioso Coadjutor de la Compañía de Jesús, fué aventajado artista. El **pintó los cuadros del infierno y del juicio final,** que han sido reproducidos últimamente y se encuentran en el templo de la misma Compañía..." "Fué delicado poeta; más arrojó al fuego todas sus composiciones y de orden de sus superiores se vió obligado a pintar algunos cuadros de bastante mérito. Murió en olor de santidad en 1646, de edad de 55 años".

He aquí a Goríbar mencionado en la bibliografía continental, entre los más ilustres pintores del Ecuador, por Domingo Cortés, reconocido en su arte genial por el Dr. Herrera; y confirmado en la verdad de ser el pintor de los Profetas, así como los anteriores, por el P. Sanvicente, y sinembargo, es posible encontrar en estos días, a alguien que escriba esto: "Mientras no se registre en la historia artística del Ecuador la partida de nacimiento y la vida clara de un Goríbar siquiera, para los estudiosos, Goríbar no es más que el símbolo de la ligereza con la que no se debe escribir la historia".

Como se ve, los datos biográficos de Santiago y Goríbar son cada vez más precisos, y tienen su claridad mayor en 1937, año en que descubrió el señor Alfredo Flores Caamaño, en las Notarías de Quito, los testamentos de Miguel de Santiago y de José Valentín Goríbar, padre del pintor Nicolás Javier de Goríbar.

Por estos testamentos se puede llegar a precisar muchos detalles de la vida de Santiago, sus vinculaciones familiares, y en lo que respecta al pintor Goríbar, dice el señor Flores:

> "Manifestaremos que vivió aún el Siglo XVIII, según lo hemos de referir con algunos pormenores en ocasión oportuna. Entre tanto sólo recordaremos los libros "Guápulo y su Santuario" de 1926 por el Dr. Juan de Dios Navas, y el "Apunte Cronológico" de las obras del Cabildo o Municipalidad de Quito, de 1916, por don Alcides Enríquez, a la vez que el testamento del padre de Goríbar de 1685, ante Juan de la Cruz Hernández, que descubrimos".
>
> "En el primero se expone (pág. 270) que el pintor Goríbar, casado con doña María Guerra, hizo bautizar en el templo de Guápulo a un hijo suyo con el nombre de Francisco de Borja, el 10 de Octubre de 1688, como lo indica la partida correspondiente; y en el segundo se trata de la Petición de los Barrios de Quito, del 5 de febrero de 1726, al Cabildo, y donde aparecen entre las primeras firmas de los reclamantes la de "Nicolás Javier de Goríbar" y "Francisco de Goríbar", esto es probablemente, las del progenitor y del bautizado en 1688, que a la sazón contaría 38 años. Respecto al testamento del padre de aquel artista o sea de don José Valentín, otorgado en Quito el 20 de Septiembre del año señalado, cábenos la satisfacción de consignar cuanto declara principalmente en él: que es hijo natural de Miguel de Goríbar, ya difunto, nacido en Bur-

gos, España, y de Mariana Ruíz, nacida en Quito, ambos vecinos como él, de esta ciudad; que es casado con Agustina Martínez Díaz, también de Quito, ambos, vecinos, como él, de esta ciudad; que hace la protestación de su fé católica; que desea ser enterrado en la Iglesia de San Roque, en el Altar del Santo Cristo de la Misericordia, donde están enterrados sus deudos y de donde es parroquiano; que los hijos legítimos habidos en el matrimonio, son: el bachiller Miguel de Goríbar (presbítero), Nicolás Javier de Goríbar, Angela Javier de Goríbar y Andrés Javier de Goríbar; que sus casas y terrenos, parte de ellos pertenecientes a la dote traída por su mujer, fueron acrecentados estos bienes merced al trabajo; que al hijo primogénito le dió ya su patrimonio de mil pesos al ordenarse de sacerdote; y a los demás hijos no les ha dado cosa alguna, por ser menores de edad; que nombra albacea testamentario al referido don Miguel, y por tutora de los tres menores a su cónyuge. Y suscribe "Joseph Valentín de Goríbar".

("El Comercio", Quito, Edición del 5 de setiembre de 1937).

Esta suma de datos permite establecer con un mínimo de diferencia, la cronología de la vida familiar de Goríbar, en la siguiente forma:

1685, don José Valentín Goríbar hace su testamento y declara que tiene como hijos al bachiller Miguel, a Nicolás, etc. Por consiguiente el artista Nicolás es su segundo hijo.

1688, el artista Nicolás bautiza en Guápulo a su hijo Francisco.

1695, en marzo 23, consta como Coadjutor de Guápulo el Presbítero Miguel de Goríbar, quiere decir que seguramente también en 1688 estuvo ya en ese cargo, cuando Nicolás bautiza a su hijo en Guápulo.

1726, en la Petición de los Barrios de Quito, firman Nicolás y su hijo Francisco nacido en 1688 y bautizado en Guápulo.

De estas fechas se deduce lo siguiente:

Que cuando José Valentín hizo su testamento y declaró a su hijo Nicolás como menor de edad, y a su primogénito el bachiller Miguel como albacea, quiere decir que poco más o menos, Nicolás tenía 20 años y el bachiller Miguel unos 22 años. Según esto, Nicolás de **20 años de edad, debió nacer en el año de 1665**

Que en 1688, cuando bautizó a su hijo Francisco, su padre Nicolás debió tener 23 años, y que éste posiblemente contrajo matrimonio en 1687, esto es de 22 años.

Que cuando firmaron la Petición de los Barrios de Quito en 1726, Nicolás tenía, según el cálculo que hacemos, 61 años, y su hijo Francisco 38 años.

Fijado el año de nacimiento de Goríbar con datos numéricos, que permiten la mayor aproximación posible al dato histórico, supletorio de la partida de nacimiento, tenemos 1665, como el año de referencia, que otros hechos de la vida de Goríbar lo ratifican. Es entre el año de 1687 de su estancia en Guápulo y 1726 de la Petición de los Barrios de Quito, cuando aparece el nombre de Nicolás y el de su hijo Francisco entre las primeras firmas de ese documento auténtico, en los que se desarrollan los 39 años de su vida de trabajo, en la realización de sus grandes obras, y entre estas, singularmente, la galería de los Profetas para el templo de la Compañía, que se ornamentó y concluyó, en la época en que Goríbar está en la plena madurez de su perfección artística, ya en las primeras décadas del Siglo XVIII.

Ahora bien, el Dr. José Gabriel Navarro divide el tiempo de la construcción de la iglesia de la Compañía, en cuatro épocas:

La Primera del segundo cuarto del Siglo XVII, que corresponde a los años de 1626 a 1650.

La Segunda, de la segunda mitad del mismo siglo, que corresponde a los años de 1651 a 1699.

La Tercera, los primeros años del siglo XVIII, esto es, entre 1700 a 1710 o 1715.

La Cuarta, dice claramente el Dr. Navarro, de 1722 a 1765.

Dentro de estas fechas, tenemos que Nicolás de Goríbar nacido en 1665, según el cálculo anterior, **en 1699 tenía 34 años de edad. En 1710 Nicolás tenía 45 años de edad;** y en 1722, tenía 57 años.

En estas etapas de la construcción de la iglesia, el Dr. Navarro calcula la segunda mitad del Siglo XVII, como la época de la ornamentación y de la realización de la pintura de los Profetas, que debiera referirse a la Tercera etapa, pues en 1710, Goríbar tenía 45 años, en plena actividad artística creadora; pues como afirma Domingo Cortés, lo que se sabe de fijo es que a fines del Siglo XVII, y principios del XVIII, se puede agregar, es la época del florecimiento de la obra pictórica de Goríbar.

Y así, en riguroso examen crítico ha sido posible establecer los antecedentes familiares de Nicolás de Goríbar, su edad aproximativa, con mínima diferencia, y con esta identificación de la personalidad del Goríbar histórico, tratar sobre bases firmes, las cuestiones relativas a la realización de su obra artística inmortal.

Y del examen cronológico anterior se deduce, así mismo, con exactitud numérica, que si en 1722 se fija la época de la decoración y pintura de los Profetas, cuando Goríbar tenía 57 años de edad, no puede ser esta obra de Hernando de la Cruz, quien falleció 76 años antes, en 1646.

Con lo que se ratifica el cómputo derivado de la edición de la Biblia veneciana de 1710, por la imposibilidad física, de emplear los grabados del Libro Sagrado, como auxiliares en la realización de la pintura de los Profetas, como se ha demostrado en este estudio.

Y quedan, además, robustecidas en su veracidad, las afirmaciones de Don Juan Ascaray en su Relación de 1794, la del Ilustrísimo González Suárez, en su historia editada en 1890, la del maestro pintor Carlos Barnas en 1950, y los autores de la bibliografía sobre artes plásticas ecuatorianas, Doctor Navarro y el Rdo. Padre José María Vargas, concordantes con las expresiones verídicas de Don José Domingo Cortés en 1876, del P. L. L. Sanvicente en 1898, y de Don Pablo Herrera en 1890.

Es decir, que durante los siglos XVIII, XIX y XX la convicción de que Goríbar es el pintor de los Profetas ha sido inalterable.

Y la contribución al esclarecimiento de tan grave tema histórico sólo significa el anhelo de que una de las glorias más puras del arte ecuatoriano, mantenga su prestancia sin discusión posible.

Quito, mayo de 1950.

P. JARAMILLO A.

EXAMEN CRITICO SOBRE LOS PROFETAS DE GORIBAR

dad, la leyenda popular les atribuyó hechos fantásticos, que es la forma cómo la conciencia social perpetúa los recuerdos épicos. Santiago y Goríbar tienen también su leyenda, sin que importe que sea sólo la repetición de hechos reconocidos a otros grandes artistas europeos, como la génesis del Cristo de la Agonía. Lo importante es, que la leyenda, expresa el concepto popular de lo eterno.

La crítica histórica siempre complementada por la técnica plástica, ha comprobado que Santiago y Goríbar vivieron, sufrieron, trabajaron y murieron en esta noble y leal ciudad de San Francisco de Quito, a la que han legado el patrimonio de sus obras. Se autentica que Santiago estuvo muy ligado al Convento de San Agustín en la realización de sus obras, como Goríbar a la Compañía de Jesús; y uno y otro pintaron las Colecciones de cuadros con insuperable valor estético.

*

Miguel de Santiago, nació en Quito, del matrimonio de Lucas Vizuete y Juana Ruiz, y fué adoptado por don Hernando de Santiago, de quien heredó el apellido. Y murió en Quito el 14 de Enero de 1706. Su intenso trabajo pictórico se desarrolla entre los años de 1655 y 1706.

Goríbar, hijo de José Valentín Goríbar y de Doña Agustina Martínez Díaz, nació en Quito en 1665 y se educó en el taller de su tío Miguel de Santiago. Su nombre es mencionado en el testamento de su padre, otorgado el 20 de Septiembre de 1685, y aparece también en el Archivo de la Parroquia de Guápulo, en el registro del bautizo de uno de sus hijos, en 1688, según lo acredita en su libro "Guápulo y su Santuario", el doctor Juan de Dios Navas.

"Por los años de 1718, dice, el doctor Gabriel Navarro en su libro "Artes Plásticas Ecuatorianas", trabajó Goríbar en el Convento de los Jesuítas durante mucho tiempo; allí pintó los Profetas que decoran las pilastras de su Iglesia y otros cuadros que en ésta y el Convento se conservan, y muchos otros para la Iglesia de Píntag, pueblo cercano a la ciudad, en manos a la sazón de los Jesuítas..... Pintó también para Santo Domingo, la preciosa Colección de los Reyes de Judá; para San Agustín, algunos cuadros de su Pinacoteca, y en 1736, ya viejo setentón, pintaba en San Francisco".

Goríbar colaboró constantemente en la obra de Miguel de Santiago, perfeccionándose en las realizaciones artísticas, para luego llegar a destacar su inconfundible personalidad, y la crítica considera, que en ocasiones, supera a la de su propio maestro.

*

Si no se ha dudado que las Colecciones de los cuadros de San Agustín y los de los Profetas de la Iglesia de la Compañía de Jesús, son de Santiago y Goríbar, respectivamente, pero en el plano de la investigación histórica, sí se ha suscitado una duda, con referencia a Diego Rodríguez Docampo, quien afirma que el Hermano jesuíta Hernando de la Cruz pintó algunos lienzos para la Compañía de Jesús. En su libro "Descripción de Quito", se afirma: "Hernando de la Cruz, pintor venido de España, ejerció su oficio en esta ciudad de Quito y bien aprovechado de su arte en las imágenes que hacía y había pintado. Aconteció que estando en la de Nuestro Señor azotado en la columna, destilando su preciosísima sangre por tantas llagas y por los ojos lágrimas, que se enterneció mucho con suspiros y tocado de su Divina Majestad, entró a una hermana suya monja en Santa Clara y la doto de su caudal a pintar, que lo fué superior, como se ve en los

lienzos y cuadros que están en la Iglesia de la Compañía de Jesús, a donde se recogió y fué admitido". (Padre José María Vargas "Arte Quiteño Colonial", página 112. — 1944).

El dato lo repite en esta forma el Padre Jacinto Morán de Butrón, en su "Vida de la Beata Mariana de Jesús", escrita en 1696: "Sus Superiores le ocuparon en el ejercicio de pintar (al Hermano Hernando de la Cruz) a que acudió con toda prontitud y gusto. Era primoroso en ese arte..... A su trabajo se deben **todos los lienzos** que adornan la Iglesia, los tránsitos y aposentos. Enseñaba a pintar a algunos seglares... Entre ellos a un indio que después fué religioso de San Francisco. Pintó dos lienzos muy grandes que están hoy debajo del coro de nuestra Iglesia, el uno del Infierno y el otro de la Resurrección de los Predestinados, que son como predicadores elocuentes y eficaces que han causado mucho bien y obrado varias conversiones". (Padre Vargas, obra citada, página 113).

El Padre Juan de Velasco asegura, a su vez, en 1788, acerca del Hermano Hernando de la Cruz: "que los **muchísimos cuadros** con que su diestro pincel enriqueció el Templo y el Colegio Máximo, fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro". (Padre Vargas, obra citada, Pág. 14).

Y por último el Padre José Jouanen, S. J., dice en su obra: "Historia de la Compañía de Jesús", — 1943, lo siguiente: "Otro punto que en el cuerpo de la Iglesia llama no poco la atención de las personas entendidas, son los grandes pilares con su ornamentación en piedra viva..... A esos puntos van adosados los excelentes cuadros de los Profetas, mayores y menores, en número de 16. Se ha creído que eran obras de Santiago o de un discípulo, de Goríbar; pero no son ni del uno ni del otro; sino que se deben al pincel del santo Hermano Coadjutor Fernando de Rivera, por otro nombre Hernando de la Cruz. (Padre Vargas. — "El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII", 1949).

Es muy interesante subrayar la tergiversación que sufren las siguientes palabras de Don Diego Rodríguez Docampo, a tra-

vés del tiempo: "Su caudal a pintar, dice, que lo fué superior, **como se ve en los lienzos y cuadros que están en la Iglesia de la Compañía de Jesús".**

Se entiende claramente que en la citada Iglesia se pueden ver los cuadros y lienzos del Hermano de la Cruz, pero esto no quiere decir que él los ha pintado **todos.**

Este sencillo dato se transforma en 1696 en este otro del Padre Butrón: "A su trabajo (el del Hermano Hernando), se deben **todos los lienzos** que adornan la Iglesia, los tránsitos y aposentos".

Esta afirmación que ha motivado una grave confusión histórica, como se ve, no es igual a la de Docampo de la que se afirma derivarse, pues atribuye el Padre Butrón gratuita e inexactamente, al Hermano Hernando, **todos los lienzos** que adornan la Iglesia, los tránsitos y aposentos de la Compañía de Jesús. Repito, este dato es falso en relación con el sustentado por el señor Docampo.

El Padre Velasco, en 1788, dice: "Que **los muchísimos cuadros** con que su diestro pincel (el del Hermano Hernando) enriqueció el templo y el Colegio Máximo, fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro".

Siempre la probidad histórica del Padre Velasco, resplandeciente. Decir **muchísimos** cuadros no es decir **todos** los cuadros.

El Padre Jouanen, afirma en 1943: "Se ha creído que eran obras de Santiago (los cuadros de los Profetas) o de un discípulo, de Goríbar; pero no son ni lo uno ni lo otro; sino que se deben al pincel del Santo Hermano coadjutor Fernando de Rivera, por otro nombre Hernando de la Cruz".

La afirmación de Docampo, que la repite alterándola el Padre Butrón en 1696, es transformada totalmente en 1943, por el Padre Jouanen. En 247 años, lo dicho por el Padre Butrón se transforma en una aseveración evidentemente contradictoria y falsa, pues no se ha comprobado hasta hoy. Advertidamente ya no se le atribuye al Hermano Jesuíta **todos** los cuadros y lienzos, afirmación absurda, sino la Colección de los Pro-

fetas, los que, aunque incluídos en la palabra **todos**, antes no se los había mencionado especialmente. El consabido clavo ha realizado su obra en dos siglos y medio de trabajo. (1)

Refiriéndose a la fama mundial de Miguel de Santiago, demuestra el Padre Valentín Iglesias, en su folleto "Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín", cómo la fama ocasiona que la repetición de un dato, originalmente sencillo, sin segundas intenciones, sea alterado por varios autores, hasta llegar a significar algo diferente de lo que fué al principio. Cita esta afirmación del Padre Velasco, respecto a Miguel de Santiago: "Entre los antiguos se llevó las aclamaciones en la pintura un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma". Repetida esta información por Jorge Juan y Ulloa, por Mr. Richer, francés y por Il Gazzetiere americano, en italiano, el comentario elogioso había tomado proporciones inusitadas y lo reproduce el Padre Iglesias. (Padre Iglesias, folleto citado, página 13).

Es necesario repetir textualmente, la alteración que en el tiempo ha sufrido la afirmación de Docampo, porque se la ha utilizado en nuestra época, en un sentido contrario a la verdad, que no podrá ocultarse siempre.

---

(1) Esta relación en favor del Hermano Hernando, con referencia a Docampo, Butrón y Velasco, la sostuvo en 1939, el Padre jesuíta Francisco Vásconez en un diminuto folleto, "El Templo de S. Ignacio de Loyola en Quito", destinado al turismo, que se ha repetido en estos días, y su único argumento es este: **"Ni puede alegarse en contra que los lienzos de los Profetas pudieron ser pintados después de la muerte del Hermano Hernando de la Cruz, acaecida en 1646, pues los tres testimonios son posteriores a esta fecha".**
Los testimonios antedichos se refieren a los cuadros del juicio final y el infierno, concretamente, y con la palabra "todos" empleada por el P. Butrón, se ha tratado de incorporar contemporáneamente los Profetas de Goríbar, entre las obras de Hernando; y este, que es el punto discutido, el P. Vásconez lo dá por aceptado, lo que no es exacto, como se comprueba en esta publicación.
Y sólo cuando la aseveración del P. Vásconez fué recogida como afirmación histórica, se hizo necesaria su impugnación.

*

¿Por qué se hace referencia solamente a las Colecciones de los cuadros de San Agustín y de la Iglesia de la Compañía, y de unos cuadros más, al tratarse de la obra de los grandes pintores como Santiago y Goríbar, cuando es constante que su fecundidad pictórica fué asombrosamente abundante?

Pues desde el siglo XVI y en los siguientes, la cantidad de cuadros que han salido y aún siguen saliendo de Quito, ha sido enorme. A tal punto, que si los Conventos no fuesen hoy los museos de arte colonial y no existiesen algunas galerías oficiales y de particulares, talvez hubiese desaparecido totalmente este tesoro artístico.

Los siguientes datos nos proporcionan algunos conocimientos sobre este particular: "A decir verdad, dice el doctor Navarro, en la primera página de su libro "Escultura en el Ecuador", —1929—, las obras de arte quiteño de la época colonial no se hallan esparcidas solamente en América, pues a Europa emigran, en todo tiempo, muy especialmente en el siglo XIX, en cantidades enormes. Diga Alcides D' Orbigny, el conocido viajero francés, que después de los saqueos artísticos que realizó a mediados de este siglo, en Quito, confesó que ya nada importante había dejado allí para los nuevos curiosos y coleccionistas del 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 arte quiteño, obligaron al Gobierno del Ecuador, a dar la severa ley que hoy defiende la integridad de su tesoro artístico.

"Pero aún antes del siglo XIX, en el siglo XVIII, consta que muchas obras de los artistas quiteños fueron llevadas a Italia, en donde, según afirman Jorge Juan y Ulloa, copiando lo que dicen otros viajeros en sus memorias, y lo repite Stevenson más tarde, fueron vistas con admiración; cuando la expulsión de los Jesuí-

tas, fueron saqueados los Conventos de Quito de cuantas obras de arte se hallaban a la 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 del Escorial, y en la Biblioteca del Convento, una **lista de cuadros** y otras obras que se llevaron. Es lástima que ese dibujo y esa lista que Stevenson, entre otros, tuvo en sus manos y ante sus ojos, se encuentren ya perdidos". Y concluye: "El mero hecho de que en el transcurso de ocho años, de 1779 a 1787, se hubieren exportado, sólo por el Puerto de Guayaquil, 264 cajones de cuadros y estatuas, y el de que ese negocio se hubiese conservado durante mucho tiempo, aún en la época republicana, como es fácil comprobarlo con los datos de la 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 América Española".

Y como las obras de los grandes pintores tenían que ser las preferidas para la exportación, la existencia de estos cuadros en los Conventos y Galerías de Arte del Estado y los particulares, es relativamente limitada.

Miguel de Santiago, desde su lecho de muerte pudo anotar en su testamento que quedaban en el taller "24 lienzos de a vara, unos en bosquejo y otros originales; 3 lienzos de a dos varas y media, los dos acabados y uno en bosquejo; 12 lienzos de **tocuyo** de a vara y media, unos en bosquejo y otros acabados; 3 lienzos, de los cuales 2 de a vara y ¾ estaban acabados y el otro de a dos varas, en bosquejo; 4 lienzos de dos varas en bosquejo y acabados; 1 lienzo de a dos varas y media empruciado". (Padre Vargas. — El Arte Quiteño, Página 117).

Y con estos antecedentes, aparece de relieve lo injustificado que es atribuir a un solo pintor **todos los cuadros y lienzos** de la Iglesia y Convento de la Compañía de Jesús, en Quito, incluyendo entre éstos los Profetas de Goríbar.

*

"Contemporáneo de Fr. Pedro Bedón, fué el pintor Fernando de Rivera, dice el doctor G. Navarro en su libro "Artes Plásticas Contemporáneas", conocido en la Compañía de Jesús, con el nombre de Hernando de la Cruz, panameño de nacimiento y de noble familia, se consagró en sus primeros años al juego de esgrima, en el que salió muy diestro y luego se dedicó a la pintura y la poesía..." "En el año 1620, pintó los cuadros cuyas copias se ven en las paredes de las naves laterales del templo de la Compañía, uno de éllos representa el Infierno y el otro el Juicio Universal. Estableció una Escuela de Pintura, de la que salieron muy buenos pintores. El Museo de Bellas Artes de Quito, posee una hermosa Virgen pintada sobre madera, y el Convento de los Jesuítas, riquísimas telas".

Sin embargo estas telas a las que se refiere el doctor Navarro, no han sido enumeradas, como se ha hecho con las del Padre Bedón, en los libros que tratan de las artes plásticas del Ecuador; y el artista señor Mideros, en el examen que ha realizado para establecer la posibilidad de que los cuadros de los Profetas hubiesen sido pintados por el Hermano Hernando, se refiere particularmente al retrato de la Beata Mariana de Jesús, como la obra más característica de este autor. La verdad es que, aparte de las referencias de los Padres Jesuítas citados, que acreditan el acervo exuberante de las obras del Hermano jesuíta, lo que efectivamente se cita en los libros de arte colonial, es un número muy corto.

En el templo de San Francisco de Bogotá, en 1938, pude admirar once cuadros de Miguel de Santiago, de la Colección del "Ave María", que autentica Guillermo Hernández de Alba en su libro "Teatro del Arte Colonial".

Y con referencia a la capacidad artística del Hermano de la Cruz, en la obra del Padre Vargas "El Arte Quiteño", página

121, al tratar de la personalidad de Goríbar, se hace este enjuiciamiento que en lo esencial se concreta así: "El análisis de la técnica usada en los Profetas de la Compañía, ha comprobado la verdad de la tradición que atribuía esos lienzos a Goríbar. Lástima que los originales de los cuadros del Infierno y la Resurrección del Hermano Hernando de la Cruz, hayan desaparecido de su sitio. Si la copia que los reemplaza es exacta, hay sobrada razón para concluír que no puede ser el que originalmente pintó el Infierno, el autor de los Profetas. Goríbar domina el dibujo, destaca los escorzos, representa el carácter individual y explota los efectos de las grandes masas, ropajes y paños. El Padre Jurlong, S. J., nos dió a conocer un grabado firmado por Goríbar, en que se alegoriza a la Provincia jesuíta de Quito".

*

El maestro Carlos Barnas no duda en atribuír a Goríbar los Profetas de la Compañía, y la serie —17 pinturas— de los Compañeros de San Francisco. "Si Goríbar, dice, es verdaderamente el creador de los Profetas, él es también el maestro que pintaba San Gabriel y los frailes Compañeros de San Francisco. Comparemos, por ejemplo, el torso del Profeta Daniel con el de San Gabriel, y encontraremos una concordancia perfecta, lo mismo nos manifiestan las manos derechas de Micheas y de San Gabriel, aquí y allá el mismo dibujo y la misma simplificación que solamente un gran maestro pudo permitirse. También la ejecución del arte hace ver una semejanza, aunque la impresión de los colores sea otra".

*

Analizando la importancia artística de las obras del Hermano Hernando, ha dicho el eminente pintor, señor Víctor Mideros: "He vuelto a estudiar los lienzos y cuadros que dejara el diestro pincel, sobre todo el retrato de la Beata Mariana de Jesús que reposa en el Carmen Alto, y me he sentido inclinado a creer que el lineamiento de esta figura, el claro-obscuro y carnación con que fué realizado, lo mismo que la maestría de la ejecución, revelan el espíritu clásico de la obra de los Profetas adosados en las columnas de la Compañía. — La serenidad, placidez de aquel retrato, se transparenta, de igual modo, en la fisonomía de los Profetas, como si la misma mano y el mismo espíritu equilibrado y sosegado por la santidad, los hubiera creado".

Y concluye el señor Mideros, que para pintar a los Profetas, se precisaría ser de la estirpe del Españoleto, cuyo apellido Rivera, es igual al del Hermano Hernando, y que renunció a llevarlo, cuando ingresó a la Compañía de Jesús. Y a esto se pudiera observar, que, sin embargo, Caspicara, indio puro, no necesitó de abolengo para ser como es hasta hoy, en Quito, un escultor insuperable.

Y los apuntes críticos que quedan referidos anteriormente, no son exhaustivos, mas, sirven para demostrar que los trazos del pincel de Goríbar, se los reconoce por igual en los cuadros cuya paternidad no se le niega, y en aquéllos que se ha tratado de atribuírlos al Hermano jesuíta.

El renombre artístico de Goríbar es secular. La tradición, que es la historia patria palpitante en el corazón de cada hombre, ha reconocido constantemente a Goríbar como el artista que pintó los Profetas de la Compañía; y como ésta es su obra magna, sobreviviente del saqueo de que ha sido objeto el tesoro artístico del Ecuador, durante algunos siglos; negar, pues, a Goríbar su obra inmortal, es una afirmación incalificable, ya que en

absoluto no se ha evidenciado, en forma irrefutable, la verdad de tal negación.

Y esta crítica demoledora del más alto prestigio pictórico de América, pues su fama es continental, carece de fundamento, incluyendo la afirmación del Padre Jouanen citado, que no está acompañada de prueba alguna que le de autoridad a su afirmación, y mantenemos el derecho de exigirla, pues, para que se pueda llegar a consentir que se borre de la historia del arte pictórico ecuatoriano el nombre de Goríbar, sería necesaria una demostración documentada irrefutable, de la que carece por hoy lo que dice el Padre Jouanen, y que constituye una simple afirmación personal.

▲

Miguel de Santiago y Goríbar, que no podrán ser destruídos en su prestigio independientemente, pues siguen unidos en la inmortalidad, gozan de una fama tan sólida, que ha desafiado a los siglos.

Se les acusó de simples copistas de grabados extranjeros que habían utilizado, Santiago para pintar la vida de San Agustín y Goríbar para dar vida artística a sus Profetas.

El Padre Valentín Iglesias, de la Orden Agustiniana, y don Víctor Puig ex-Director de la Escuela de Bellas Artes de Quito, ambos españoles y residentes por muchos años en el Ecuador acusaron en sus folletos "Miguel de Santiago y los Cuadros de San Agustín": (1909), del primero, y "Un Capítulo más sobre Miguel de Santiago" (1933)), del segundo, que el gran pintor quiteño había utilizado los grabados del flamenco Shelte de Bolswert, para pintar la Colección de la Vida de San Agustín; y el doctor Gabriel Navarro, para demostrar que el uso de los grabados, dibujos esquemáticos, sin color, sin vida, sin posibilidad de imprimirles emoción, aunque sean perfectos en su género, hizo

la demostración en una conferencia, según lo acredita el señor Puig en su folleto, acerca de que Goríbar, también utilizó los grabados de una Biblia antiquísima en la que se encuentran los motivos o temas de los cuadros de los Profetas de Goríbar. Y la imputación es exacta, pues el señor Puig reproduce en su folleto, con fotograbados, colocados frente a frente en las páginas, las imágenes de los cuadros grabados por Bolswert, y las imágenes de las pinturas de la Colección de Santiago.

No ha quedado hecha también esta demostración gráfica por el doctor Navarro, pero he tenido la oportunidad de tener en mis manos un ejemplar de la Biblia, que sirvió para la conferencia, joya bibliográfica rarísima, de la que es poseedor afortunado el señor don Cristóbal de Gangotena y Jijón. Con esta Biblia he podido realizar la confrontación de los grabados, con los Profetas de Goríbar. Y debo afirmar que es evidente que dichos grabados le sirvieron de inspiración a Goríbar para estudiar los trajes de la época, el simbolismo de las profecías, el contenido esotérico de éstas; para crear con estos elementos, e infundirles vida a las figuras de los Profetas, con arte insuperable.

No sigue Goríbar, como lo hace Miguel de Santiago, fielmente, en general, la posición de las figuras y los grupos y su indumentaria; pues apartándose de los grabados bíblicos, crea su propia obra infundiéndoles las características de su arte personal.

Goríbar sólo utiliza los materiales de la indumentaria de sus personajes, interpretando por los grabados que estudiaba, el ambiente, la intención simbólica del gesto de los personajes bíblicos.

Y si por excepción utiliza integralmente alguna figura como la del Profeta Nahum, por ejemplo, o alguno de los pequeños grupos pictóricos explicativos de las profecías, es para infundirles su propio espíritu, y para darles esa infinita placidez de su inspiración creadora.

Fué una necedad la que movió a quienes creyeron destruír el prestigio de Santiago y Goríbar, a título de justicieros, con la exhibición gráfica de los grabados en cuestión; pues reconociendo

la impertinencia el Padre Iglesias trata de explicar que la utilización de los grabados, no afecta a la nombradía de Santiago: "No negamos, dice, sin embargo, el mérito elevadísimo que tengan las obras del pintor quiteño, pues ni el dibujo lo es todo en un cuadro, ni dejan de revelarse grandes cualidades de artista, en quienes reproducen obras ajenas. Y, en obsequio de la verdad, debe reconocerse que, en ocasiones, Santiago corrige mejor el dibujo original; como sucede, a nuestro entender, en la "Muerte de San Agustín", en donde la figura y posición del moribundo son más dignas y propias, en la obra quiteña, que en la de Bolswert. Qué nobleza y corrección de facciones y qué nobleza y placidez en el santo obispo!"

Para comprender con aproximación que no existe el menor asomo de copia, al utilizar los grabados en la realización de obras de la magnitud de las Colecciones de los Cuadros, en referencia, es preciso identificarse mentalmente con el ambiente eminentemente religioso de la época colonial. Santiago y Goríbar pintaban para los templos y los conventos, colecciones de carácter religioso, con temas históricos que no podían alterarlos, y sin embargo, al utilizar esos grabados en la obra encargada, ellos le daban la perfección pictórica de que carecen las líneas muertas del modelo. Y sobre todo, la propia obra artística, brotaba paralelamente en la misma empresa pictórica en grande escala.

Goríbar en sus Profetas ha mantenido con perfecta libertad su pensamiento artístico. Si han quedado en su Colección jesuítica algunas figuras que identifican su procedencia de los grabados de la Biblia, esto nos va a servir en este momento para afirmar concretamente, que los Profetas los pintó Goríbar.

CONCLUSIONES

Resumiendo estos antecedentes, se llega sobre bases firmes, a las siguientes conclusiones: PRIMERA, que existió en la Iglesia y Convento de la Compañía de Jesús, en la época colonial, un

riquísimo museo europeo y quiteño, que fué saqueado en gran parte; SEGUNDA, que esta riqueza pictórica desautoriza cualquier afirmación que impute a un solo pintor, toda la riqueza pictórica de la pinacoteca de la Compañía de Jesús en Quito; TERCERA, que ni Docampo, ni el Padre Velasco sustentaron la afirmación anterior; CUARTA, que corresponde al Padre Butrón la afirmación inexacta de que el Hermano Hernando de la Cruz, es el autor de todos los cuadros y telas de la Iglesia y Convento de los Jesuítas; QUINTA, que la afirmación del Padre Jouanen, es contemporánea, y de carácter exclusivamente personal; SEXTA, que no es una contraprueba que Goríbar no haya firmado toda su obra artística, como también no lo ha hecho el Hermano Hernando, por ser ésta una modalidad de los artistas de la época colonial; SEPTIMA, que la crítica de arte encuentra las características pictóricas de Goríbar, por igual, en los Profetas, como en toda su obra; OCTAVA, que no se ha realizado un examen de la obra del Hermano Hernando, sino circunstancialmente; NOVENA, que la utilización de los grabados europeos, no han afectado la reputación artística de Miguel de Santiago y de Goríbar; y DECIMA, que la afirmación tradicional, secular, de que Goríbar es el pintor de los Profetas, se ha consolidado con mayor firmeza, pues no se documenta la impugnación contraria.

*

Y para dar término a este estudio, he aquí una comprobación cronológica que resuelve la vieja controversia acerca de la obra artística de Goríbar.

La Biblia Sacra de esta referencia ha sido editada en Venecia por Nicolás Pezzana, en 1710. La ficha bibliográfica es la siguiente: "Sagrada Biblia. — De la edición de la Vulgata reconocida por mandato de Sixto Pontífice Máximo, y editada por au-

toridad de Clemente VIII. — Dedivida en versículos y aumentada con los argumentos de cada capítulo, adornada con nuevas figuras finamente trabajadas para noticia de las historias; y enriquecida con un índice de las Epístolas y Evangelios. — Venecia, 1710. — En casa de Nicolás Pezzana —en 4º— 1080 págs. numeradas. — 24 págs. sin numeración al principio".

Este dato tiene un valor insospechado. Comparémoslo con otras fechas perfectamente auténticas.

Hernando de la Cruz pintó sus cuadros del Infierno y el Juicio Universal en 1620, y murió en 1646, es decir veintiséis años después de que hubo realizado estas obras.

Goríbar nació en Quito en 1665, diez y nueve años después de la muerte de Hernando de la Cruz.

La primera edición de la Biblia Sacra se efectuó en Venecia en 1710, y Goríbar trabajaba en la Compañía de Jesús en 1718, ocho años después de publicada la Biblia, por lo que pudo utilizarla.

Y como desde la muerte del Hermano Hernando de la Cruz, en 1646, hasta la edición de la Biblia, en 1710, habían transcurrido sesenta y cuatro años, no pudo el Hermano Hernando utilizar dicha Biblia, como guía para pintar los Profetas, colección evidentemente inspirada en el libro sagrado veneciano, como se ha comprobado.

¿Luego? El Hermano Hernando de la Cruz no es el pintor de los cuadros de los Profetas, sino Goríbar, cuya paternidad la ha proclamado la tradición y el juicio artístico, durante algunos siglos.

P. JARAMILLO A.

(Artículo publicado en la Edición de "El Comercio" de Quito, el 27 de marzo de 1950).

LOS CUADROS DE LOS PROFETAS NO SON LA OBRA DEL INMORTAL GORIBAR

Dedico este trabajo al pueblo altivo ecuatoriano, cuya hidalguía y verdadero sentido democrático, han permitido siempre la libertad de pensamiento y de palabra. — T. L. de V.

La obra inmortal de Góríbar, o de cualquier artista, es aquella sobre la cual no existe duda alguna, en cuanto a su realización. Es aquella que está respaldada por el documento a la vista, sea éste la firma o el dato histórico preciso.

La leyenda es un adorno literario que a veces altera la historia pero no la destruye. Es como la hiedra que cubre las ruinas de antiguas ciudades; escala sobre ellas, opacándolas, pero debajo de la hiedra persiste la piedra: la hiedra crece, muere, se re-

nueva; la piedra desafía a los siglos: la historia es más fuerte y perdurable que la leyenda.

LA HISTORIA SE ESCRIBE CON DOCUMENTOS; la leyenda con palabras brotadas de la imaginación, inspiradas por sentimientos favorables o adversos al tema o personaje a que se refieran.

Aun cuando se diga que: "la leyenda popular es la forma como la conciencia social perpetúa los recuerdos épicos (Palabras del doctor don Pío Jaramillo en el artículo aparecido el lunes 27 del presente en "El Comercio" bajo el título de "Examen crítico sobre los cuadros de los Profetas, obra inmortal de Goríbar), sabemos que los recuerdos épicos en nuestro continente (el más cercano para la comparación) se han perpetuado, no por las leyendas sino por los poemas épicos cuyo valor literario está subordinado al valor histórico de ellos. Estos poemas son ante todo crónica histórica.

Al hablar de Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor del famoso poema épico "La Araucana" dice el erudito historiador ecuatoriano don Isaac J. Barrera: "Ercilla es un notable poeta castellano, sobre cuyo testimonio tienen que fundamentarse algunos hechos históricos". Agrega: "Los nombres de los guerreros indios del Arauco, vivían ya su gloria en labios de los conquistadores (leyenda) pero iban a ser inmortalizados por Ercilla (historia)".

IMPORTANCIA DEL DOCUMENTO HISTORICO

Ercilla escribió su famoso poema frente a los hechos y en contacto con los indios araucanos (de Chile).

No es la leyenda la que ha perpetuado el coraje y valentía de estos indios, y la grandeza del paisaje y del pueblo chilenos,

sino la "Araucana" de Ercilla, poema épico de gran importancia y valor histórico.

Con su poema "Ercilla cumple la justa concepción del arte histórico". Y qué decir entre otros, del poeta épico Bernardo de Valbuena que en "Grandeza Mejicana" esclarece la gloria de Méjico y describe y exalta a ese pueblo. Su poema se nutre en el documento, en lo que vió, pues vivió su primera juventud en Méjico, no en la leyenda; he aquí su valor.

Y en "Armas Antárticas" de Miramontes y Zuazola, poema épico que tiene por objeto, entre otros, narrar las excursiones del pirata Drake y el triunfo de los españoles del Perú sobre esas piraterías, observamos que en el curso de los veinte cantos de que consta el poema, se reproducen también leyendas o tradiciones que se conservaban entre los indios del Perú, pero su importancia y consideración no radican en ésto (la leyenda es tan sólo el matiz), sino que "Armas Antárticas" está lleno de anotaciones que "pueden ser aprovechadas para la historia civil y para la historia literaria del Perú".

En el segundo tomo de "Armas Antárticas", obra en dos tomos que publica el historiógrafo ecuatoriano señor don Jacinto Jijón y Caamaño en 1921, quien reprodujo el ejemplar que reposaba en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece Panamá con interesantes descripciones geográficas y políticas, que arrojan luz sobre su vida en la época de la Conquista.

Sabemos pues, que la historia en general, llámese ésta política, social, económica, artística, cultural, eclesiástica, científica, militar, no se ha nutrido en la leyenda, sino en el documento histórico positivo.

La discusión artística actual, que promoví con el único objeto de llegar al esclarecimiento de la verdad sobre la paternidad de los cuadros de los Profetas de la Compañía, la cual ha sido honrada con la participación de personalidades de reconocida valía intelectual como el abogado doctor Pío Jaramillo Alvarado, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el señor

Nicolás Delgado, pintor y Ex-Director del Departamento de Bellas Artes, y el señor Víctor M. Mideros, pintor de fama continental, ha tomado cursos insospechados por mí y ha llegado a límites lamentables por la vehemencia de unos y otros.

Los que han formado parte en la discusión son todos ecuatorianos. He querido permanecer al margen, por respeto a esta tierra, que, aún cuando generosa, no es la mía.

Presentar argumentos o rebatirlos, habría herido tal vez susceptibilidades, lo que está fuera de mi propósito.

Puedo decir, eso sí, que a pesar de las extensas exposiciones que hemos leído en la prensa, continúa sin aclararse **"la vieja controversia"**.

Los que como los historiadores Rodríguez Docampo, Morán de Butrón, Velasco, Jouanen, Vásconez, los pintores Delgado y Mideros, creemos que los cuadros de los Profetas son de Hernando de la Cruz, tenemos gran cantidad de documentos a nuestro favor, los cuales seguramente no aceptan los contrarios a nuestra tesis, como no aceptamos nosotros los argumentos que ellos presentan.

La actitud del historiador contemporáneo Padre Vargas, es completamente imparcial pues se limita tan sólo a exponer los argumentos que a favor de uno y otro se aducen; ésto prueba que él, personalmente, no ha encontrado documento para atestiguar quién es el verdadero autor de los Profetas. El P. Vargas es de la Comunidad Dominicana.

Sin embargo el historiador contemporáneo jesuíta, R. P. Jouanen dice claramente "Los Profetas de la Compañía no son de Goríbar ni de Miguel de Santiago, sino de Hernando de la Cruz, por otro nombre Fernando de Ribera".

De esta afirmación del P. Jouanen, dice el doctor Pío Jaramillo en su artículo de "El Comercio" (27 de Marzo): "La afirmación del Padre Jouanen, es contemporánea y de carácter exclusivamente personal" y en otro párrafo dice: "y esta crítica demoledora del más alto prestigio pictórico de América, pues su

fama es continental, carece de fundamento, incluyendo la afirmación del Padre Jouanen citado, que no está acompañada de prueba alguna que le dé autoridad a su afirmación y mantenemos el derecho de exigirla, pues para que se pueda llegar a consentir que se borre de la historia del arte pictórico ecuatoriano el nombre de Goríbar, sería necesario una demostración documentada irrefutable de la que carece por hoy lo que dice el Padre Jouanen y que constituye una simple afirmación personal".

Con todo el respeto que me merecen el Ecuador y el doctor Pío Jaramillo Alvarado, deseo expresarle que su argumento anterior me desconcierta, como sin duda ha de desconcertar al R. P. Jouanen y hace que la discusión se detenga por parte de nosotros, pues con esas palabras se mueven resortes que no son del caso, como por ejemplo herir la dignidad de este país en su justo orgullo artístico, al decir que se pretende **"demoler el prestigio de Goríbar o borrarlo de la historia del arte pictórico ecuatoriano"**, al decir que los Profetas no son de Goríbar sino de Hernando de la Cruz, como prueban Rodríguez Docampo, Morán de Butrón, Juan de Velasco, Jouanen y algunos contemporáneos.

Goríbar es grande por lo que hizo, no por lo que se le atribuye sin documentación fehaciente. Es grande como es grande en América la Escuela Quiteña, que no niega la influencia que en su formación tuvo la pintura europea: italiana, española, holandesa, etc., etc.

Citaré las palabras del P. José María Vargas O. P. en "Arte Quiteño Colonial" (Quito-Ecuador 1944): "En la historia de la pintura quiteña pueden distinguirse tres etapas en las que los caracteres se definen hasta marcar rumbos propios. En la primera se observa la coexistencia de dos corrientes: la italiana y la española, personificadas ambas respectivamente en el P. Bedón y en el **Hermano Hernando de la Cruz.** La segunda se caracteriza por el fuerte influjo holandés que determina la formación de Miguel de Santiago y que culmina con Nicolás de Goríbar y la tercera en que la pintura reviste un aspecto que nos

provoca decir con Teófilo Gautier: "el dibujo, el relieve y el color, hé aquí la trinidad pintoresca". Agrega, el primer pintor nacional que quiteñizó un estilo europeo fué el Padre dominicano Fray Pedro Bedón". Dice además al referirse a Hernando de la Cruz: **"El que de hecho formó escuela fué don Fernando de Ribera".**

Con todo respeto sobre este particular, **pregunto:** dónde está el **"documento irrefutable"** que presentan el doctor José Gabriel Navarro, el Sr. Jesús Vaquero Dávila y el doctor Pío Jaramillo para atribuír los Profetas a Goríbar, cuando estos cuadros no están firmados por nadie, ni consta en el registro de la Compañía, ni en notaría, ni en archivo alguno el documento que diga: los Profetas son pintados por Goríbar.

De dónde se desprenden las afirmaciones de los historiadores, **también contemporáneos como el Padre Jouanen** que atribuyen a Goríbar los Profetas de la Compañía? **Qué documento usó González Suárez para autorizar a algunos historiadores contemporáneos a asegurar lo que hoy no prueban?**

Se sabe que Goríbar **firmaba sus cuadros.** Existe uno en Guápulo, lugar en donde él y Miguel de Santiago tenían su taller de pintura, cuadro que dice: "Fecit Goríbar". Se le ha encontrado también citado en el archivo del Convento de San Francisco de Quito en el libro de gastos correspondientes a 1736 en donde se lee: "se dió por cédula tres pesetas al pintor Goríbar para renovar las pinturas de la puerta del Coro y Celdas Altas" (Leg. 10 Nº 1. Lib. 1. Fol. 120).

El nombre de Goríbar consta también en "una petición hecha por los Barrios de Quito al Cabildo el 5 de Febrero de 1726", pero no consta en los libros de cuentas de la Compañía. Se sabe que los Jesuítas apuntaban prolijamente todos los gastos hechos en la Compañía y el pago a los artistas que para ella trabajaban. **Puede verse este libro en la Compañía.**

Cómo no apuntar a Goríbar y la cantidad de dinero que se le dió para realizar la obra: los Profetas considerada como la más

importante no sólo de la Compañía, sino del arte pictórico colonial en América?

Si se le exige un "documento irrefutable" al R. P. Jouanen, por qué no exigir, para gloria y claridad de la historia artística colonial ecuatoriana, "**el documento irrefutable**" que autorice a señalar a Goríbar como autor de los Profetas, **¿por qué no se puede decir también que los Profetas de la Compañía son de un tercero?**

Comparando atribuciones con datos cronológicos históricos sobre autores y obras, podemos decir: la Compañía se empezó a construir en 1606 y la fachada se terminó en 1722. Hernando de la Cruz comenzó a pintar para la Compañía en 1622 (14 años después de comenzada). Murió en 1646 sin abandonar un minuto el pincel y contando con numerosos alumnos de pintura (40 años después de iniciada la construcción). Cinco años después de muerto Hernando de la Cruz, el historiador Rodríguez Docampo (1650) dice: "Los cuadros de la Compañía son de Hernando de la Cruz". El historiador Jacinto Morán de Butrón en 1696 dice: "todos los cuadros de la Compañía son de Hernando de la Cruz" (La Compañía tiene ya 90 años de construcción). Lo mismo repite muchos años después el Padre Juan de Velasco.

El primer contacto de Goríbar con la Compañía es en 1718 cuando pinta la alegoría de la Provincia Jesuítica quiteña (**ciento doce años después de construída la Compañía**).

No estaban ya los cuadros de los Profetas allí? Por qué no? El historiador José Gabriel Navarro dice en su libro "El arte hispanoamericano en el Ecuador" ("La Iglesia de la Compañía de Quito" publicada en Madrid en 1933): "En el plan trazado para la decoración del Templo de la Compañía, estaba la ornamentación de las pilastras con grandes telas pintadas; se había acordado que el estucador dejaría los espacios convenientes en las pilastras de piedra". El R. P. Vargas repite las palabras de Rodríguez Docampo y dice que a mitad del siglo XVII ya estaba la iglesia decorada por óleos y esculturas.

Pregunto yo: tuvo que esperar la Compañía 112 años a Goríbar para llenar ese espacio calculado previamente en la construcción y decorado de la iglesia, cuando en casa los Jesuítas tenían "el primoroso pincel de Hernando de la Cruz" que según Rodríguez Docampo había venido de España como gran pintor y de quien el Padre Velasco asegura: **"que los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció el Templo y el Colegio Máximo, fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro".**

Cuáles son esos cuadros? Cuántos admiten los que niegan a Hernando de la Cruz su paternidad sobre los Profetas, obra que constituye la mayor parte de los cuadros de la Compañía?

Acaso en 24 años de vida pictórica, con una escuela de numerosos alumnos a su servicio, se logra pintar tres cuadros: el Infierno, la Resurrección y el retrato de Mariana de Jesús?

He aquí la injusticia de algunos historiadores contemporáneos con este artista de quien dice Morán de Butrón: **"Es tan grande la fuerza de su arte, que ni el olvido, ni el tiempo podrán destruir su poderosa huella".**

Cómo se puede desechar la valía de un pintor o juzgarlo, cuando según el doctor Pío Jaramillo en sus 10 conclusiones finales en contra de Hernando de la Cruz, dice: "8. — **No se ha realizado un examen de la obra del Hermano Hernando, sino circunstancialmente".**

Por qué desautoriza el doctor Pío Jaramillo al respetable y erudito Padre Butrón, al decir: "Corresponde al Padre Butrón la afirmación inexacta de que el Hermano Hernando de la Cruz, es el autor de todos los cuadros y telas de la Iglesia y convento de los Jesuítas".

No hay que olvidar que el Padre Morán de Butrón escribió en 1696 el libro en donde aparecen esas palabras (rechazadas por el Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana) bajo juramento de que todo lo que en ese libro se dice es la verdad y que en caso de perjurio tendría **la pena de excomunión.** De negar

esas frases del Padre Butrón, habría que negar también todas las pruebas llevadas a Roma en el Proceso Informatorio para la beatificación de Mariana de Jesús, ya que están presentadas por el mismo historiador en el mismo libro en donde se refiere al Hermano Hernando de la Cruz **como autor de todos los cuadros y lienzos del Templo de los Jesuítas.**

II

Hoy siglo XX, no se atribuyen todos los cuadros de la Compañía a Hernando de la Cruz porque se tiene anotado en la Compañía los que se colocaron después de las palabras de Morán de Butrón y de Velasco.

Por eso el historiador contemporáneo y jesuíta R. P. Jouanen afirma que "los Profetas no son de Goríbar ni de Miguel de Santiago, sino de Hernando de la Cruz" y no dice en cambio el Padre Jouanen: **todos** los cuadros de la Compañía son de Hernando de la Cruz, al escribir en el siglo XX (1944).

He llegado a la conclusión de que las palabras de los historiadores Docampo, Morán de Butrón, Velasco, Jouanen, Vásconez, no tienen importancia para el Dr. Pío Jaramillo Alvarado, tan sólo porque favorecen a Hernando de la Cruz, porque para el Dr. Jaramillo Alvarado no significan nada los elogios que reproduce en su escrito del 27 del presente en "El Comercio" y las aseveraciones que en ellos hay para comprobar la paternidad de Hernando de la Cruz sobre los Profetas. Estos elogios de los historiadores para Hernando de la Cruz, los usa solamente para decir que son "probidad del Padre Velasco", que son "falsos", que son "Alterados por el Padre Butrón", etc., etc.

Si los historiadores coloniales hubieran sospechado la suerte que iban a tener los cuadros del Hermano Hernando de la Cruz,

habrían hecho el inventario de éstos, **pero afortunadamente aún vive el R. P. Jouanen.**

El Dr. Pío Jaramillo dice: "Para dar término a este estudio he aquí **una comprobación cronológica** que resuelve la **vieja controversia** acerca de la obra artística de Goríbar". "La Biblia Sacra de esta referencia (de donde según el Dr. Pío Jaramillo sacó Goríbar el modelo para los Profetas) ha sido editada en Venecia por Nicolás Pezzana en 1710. Agrega". "Este dato tiene un valor insospechado porque la pudo usar Goríbar y no Hernando de la Cruz". Y termina el doctor Jaramillo Alvarado: "Luego el Hermano Hernando de la Cruz **no es el pintor del cuadro** de los Profetas, sino Goríbar".

Deseo contestar ese argumento que repite, pero no exactamente las palabras del historiador González Suárez, con las palabras del Dr. José Gabriel Navarro, quien al referirse a los Profetas en "La iglesia de la Compañía" publicado en Madrid en 1933 dice: "Cinco modelos le sirvieron a Goríbar para sus cuadros..... ha llegado a crear 16 tipos fuera de todo convencionalismo iconográfico".

Luego el argumento de la Biblia de 1710 de donde se copiaron los Profetas, en qué queda? Y si los "ha creado", por qué no se respeta esa opinión del historiador Navarro que enaltece más a Goríbar, sino que se muestra hoy la Biblia de donde los copió? Y por qué el Dr. Navarro hace caso omiso del Historiador González Suárez, en este caso especial?

Aparte de que es infantil creer que sólo existe una Biblia publicada en 1710 cuando los Profetas son Precursores de Cristo y hay Biblias de diferentes ediciones, de modo que una de ellas ha podido existir en tiempo de Hernando de la Cruz, y contar entre sus páginas los grabados aludidos. Aún más, los grabados de los Profetas existieron antes de las ediciones de la Biblia.

En el mismo libro dice el doctor Navarro al hablar de Goríbar: "En los Profetas se manifiesta Goríbar un gran maestro es-

pañol. El ritmo de sus líneas, el estilo del ropaje y hasta las diminutas escenas que parecen esporádicamente en el cielo y en el paisaje de sus cuadros usados por algunos pintores españoles de aquella época aludiendo a episodios de la vida de sus personajes representados o a la sentencia o profecía que lleven escritas en sus rótulos o banderolas, reminiscencias de la época ojival, **delatan al pintor de cepa española** y recuerdan a Juan de Valdés Leal, Zurbarán y Roelas y al Spagnolleto".

Si el Padre Vargas encuentra en las obras de Goríbar el fuerte influjo holandés, **"el pintor de cepa española que delatan los Profetas" no es otro que Hernando de la Cruz** de ascendencia española, que estudió en España, que según Rodríguez Docampo **"vino de España"** y vivió en la época de Juan de Valdés Leal 1630—1691. Francisco Zurbarán 1598—1662. Roelas 1558—1625. José de Ribera (el Spagnolletto 1588-1656).

Hernando de la Cruz pintor venido de España, nacido en Panamá la Antigua y de padres españoles, es contemporáneo de estos pintores pues vivió de 1591 a 1646 y era además poeta y teólogo. (Morán de Butrón).

Agrega el Dr. José Gabriel Navarro, mi distinguido amigo: "Al recorrer las salas de los Museos del Prado, de Sevilla, de Cádiz y de Valencia, nos hemos quedado contemplando los cuadros de Ribalta, Ribera, y Zurbarán, los pintores españoles con quienes encontramos muchos puntos de contacto con Goríbar en los Profetas y hemos pensado en que **quizá vino a España** a conocer a Ribalta, el maestro de los otros dos. "A qué hora fué Goríbar a España? Además, cómo podía conocer a Ribalta si Goríbar **según el Dr. Pío Jaramillo nació en 1665** y según el Padre Vargas su vida pictórica abarca los años de 1688 a 1736.

Esto favorece sin duda a **Hernando de la Cruz, español de pura cepa,** y que trajo de España la influencia de los pintores que el Dr. José Gabriel Navarro descubre en los Profetas.

En el mismo libro del Dr. Navarro en donde atribuye a Goríbar la paternidad de los Profetas, encontramos las siguientes

frases: **"Desgraciadamente poco se conoce de la vida de Goríbar; casi podríamos decir que sabemos lo que sólo una tradición mezquina ha querido hacernos conocer.**

Apenas si en estos días el señor Juan de Dios Navas, distinguido colega nuestro en la Academia Nacional de Historia, en su libro "Guápulo y su santuario" (Quito 1926), ha podido revelar algo más de lo que ya sabíamos de Goríbar, **inclusive su verdadero nombre** y nos ha dado datos **siquiera** para colocar al artista en una época más precisa en la cronología del arte quiteño. **Con todo de ser esos datos muy incompletos,** bien podemos aprovecharlos en nuestra narración, mientras nuevos documentos no vengan a contradecirlos. (En "Artes plásticas Ecuatorianas" 1945 — Méjico, el Dr. Navarro alarga la biografía de **su Goríbar** (1933) con los datos que le dió Navas en "Guápulo y su Santuario").

Entonces cómo se entiende que no habiendo localizado bien, ni encontrado la presencia precisa de un pintor de la colonia, Goríbar, se le atribuyan obras tan importantes como los Profetas?

Si en 1933, dice el Dr. Navarro esas palabras **biográficas** sobre Goríbar y en 1945 añade las de Navas, dónde está **el Goríbar a que aduce el Dr. Pío Jaramillo** con esta frase: "El hermano Hernando de la Cruz, **no es el pintor del cuadro de los Profetas, sino Goríbar cuya paternidad ha proclamado la tradición y el juicio artístico durante algunos siglos".**

El Dr. Pío Jaramillo termina su segunda exposición hecha el 27 del presente en "El Comercio", diciendo: "Dedico este ensayo..... auxiliado por la **crítica constructiva** a los pintores ecuatorianos..... obligados a mantener en alto sin **omitir sacrificios** la mística de la concepción creadora. Que todos artistas, poetas y escritores, mantengamos inalterada la gloria de esa numerosa pléyade de pintores que culmina con Miguel de Santiago y Goríbar ilustrando al mundo del prestigio del Ecuador".

La crítica en general a mi humilde entender, alrededor de este **inaclarado asunto,** sobre la paternidad de los Profetas, **es**

rítica constructiva" por las personas que en ella tomamos parte y por el tema de que se trata, el cual desgraciadamente permanece en **el mismo estado de obscuridad en que estaba al comenzarse esta discusión,** porque se ha discutido a favor de Goríbar, no con documentos sino con palabras de argumentación repetidas sin documentos desde hace algunos años, tiempo en que se desecha al verdadero autor de los Profetas; y además **se ha obscaculizado la discusión,** con la aseveración peligrosa e infundada, de que "se pretende demoler o borrar el prestigio de Goríbar de la Escuela quiteña", porque el historiador Jouanen, jesuíta, **convencido por la historia de tres siglos, los documentos y la presencia cierta de Hernando de la Cruz,** se atrevió a decir que "los cuadros de los Profetas no son ni de Goríbar ni de Miguel de Santiago, sino de Hernando de la Cruz".

Tengo en mis manos el tomo que recoge la obra escultórica de Luis Mideros. En la página 29 y 30 aparece la fotografía de su obra: "Monumento a Sebastián de Benalcázar" que está erigido en Guayaquil.

Con asombro veo que en el libro del historiador José Gabriel Navarro: "Artes plásticas ecuatorianas". Tierra Firme. 1945. Méjico, frente a la página 249 está el retrato del mismo monumento de Luis Mideros, pero atribuído a Rosario Villagómez con la diferencia que dice "Monumento a Orellana en Guayaquil".

He aquí pues a un **Hernando quiteño, que tiene que cargar con la Cruz de la negación de su obra** (y eso que Luis Mideros es contemporáneo!!)

En mi poder reposa un estudio técnico pictórico del ilustre pintor Víctor Mideros en el cual prueba que Hernando de la Cruz es el autor de los Profetas; estudio realizado desde 1927.

Oportunamente se publicará.

Por mi parte doy por terminada la discusión y confieso que nada nuevo he sacado en claro de las exposiciones periodísticas que han pretendido dar luz sobre la **vieja controversia.**

Mientras tanto, tendremos que oír fríamente: "Los Profetas son de Goríbar porque sí"|.... como nos dijo el señor Jesús Vaquero Dávila, "Conservador del Museo de Arte Colonial" en un círculo en donde se discutía esta cuestión, el día de la clausura de la exposición del inteligente pintor don Juan León Mera.

Quito, Marzo 27 de 1950.

TERESA DE VALLARINO

"El Comercio", Quito, abril 2 de 1950.

EXAMEN CRITICO FINAL SOBRE LOS PROFETAS DE GORIBAR

"La Descripción y Relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito" de Diego Rodríguez Docampo, escrito en 1650, documento publicado en el Tomo III de las Relaciones Geográficas de Indias, por Jiménez de la Espada; "La Vida de la Venerable Beata Mariana de Jesús" del P. Jacinto Morán de Butrón, publicada en Madrid en 1853; la "Historia Moderna del Reino de Quito", del Padre Juan de Velasco y "La Historia de la Compañía de Jesús", del Padre José Jouanen S. J. publicada en Quito en 1943, estos libros de fácil consulta, han sido citados, para sustentar la tesis que trata de desconocer a Goríbar como autor de los profetas, y para atribuír esta obra de arte al Hermano Hernando de la Cruz.

Y no es que estos autores hayan realizado una prolija investigación histórica sobre el particular, sino que sus afirmaciones están contenidas en pocas líneas, como información sintética, o en una relación general, o en un capítulo extraño al tema, si se

exceptúan las palabras intencionadas del P. Jouanen en 1943, con las que, en forma concreta, se dice que los Cuadros de los Profetas, fueron pintados por el Hermano Hernando de la Cruz, como simple opinión personal, pues no está documentada esta afirmación.

En el estudio que publiqué anteriormente, transcribí el texto de los autores anteriormente citados, el análisis de sus afirmaciones y concluí puntualizando el error en que se incurría al pretender borrar de nuestra historia general y de las artes plásticas, el nombre de Goríbar, sin presentar documento alguno, pues Docampo, Butrón y Velasco no mencionan los Cuadros de los Profetas, en su referencia a la personalidad artística del pintor jesuíta, el Hermano Hernando de la Cruz.

La discusión fué suscitada por la señora Teresa López de Vallarino, Secretaria de la Embajada de Panamá en Quito, y luego ha intervenido directamente en esta discusión, con justo derecho, pues se trata de establecer en forma irrefutable, quién es el autor de los Cuadros de los Profetas.

Esta intervención, por su referencia a mi "Examen Crítico sobre los Cuadros de los Profetas del inmortal Goríbar", me obliga a tratar algo más sobre este tema que comprobé, estaba agotado; y procuraré ser conciso, y sobre todo, enfocar en forma objetiva, impersonal, la refutación planteada, en su aspecto histórico, y con la estimación del juicio de quienes han especializado en la crítica sobre las artes plásticas ecuatorianas.

Por razón de método es necesario ordenar los puntos sustanciales de la réplica, que en realidad repite las afirmaciones ya enunciadas y también refutadas: 1º las referencias a Docampo, Butrón, Velasco y el Padre Jouanen, ya impugnadas, están implícitamente contradichas por Juan Ascaray y González Suárez; 2º la prueba mayor en contra de Goríbar, respecto a sí está registrado su nombre en un libro de cuentas de los Jesuítas, se explica claramente; 3º ¿Por qué no firmaba Goríbar sus cuadros?; 4º Goríbar y la cronología de la construcción de la Iglesia de los Jesuítas; 5º Gorí-

bar pintor de cepa española; 6º La Biblia de 1710, documento definitivo; y 7º No se ha obstaculizado la discusión, ha concluído íntegralmente.

1º—En el primer capítulo publicado de este Examen Crítico, se evidencia, subrayando, las palabras de Docampo, que su afirmación es ésta: "Su caudal a pintar (del Hermano Hernando) que es superior, **como se ve** en los lienzos y cuadros que están en la Iglesia de la Compañía de Jesús"; que el P. Velasco sólo dice: Los **muchísimos** cuadros que su diestro pincel (el del Hermano Hernando) enriqueció el templo, etc."; que el P. Butrón es el único que afirma: "A su trabajo (del Hermano Hernando) se deben **todos** los cuadros y lienzos que adornan la Iglesia, los tránsitos y aposentos", sin referirse como los anteriores, a los Cuadros de los Profetas. Y por fin, que el P. Jouanen opina: "Se ha creído que eran obras de Santiago (los Profetas) o de un discípulo, Goríbar, pero no son ni del uno ni del otro, se deben al pincel del Santo Hermano Coadjutor, Fernando de Ribera, por otro nombre, Hernando de la Cruz". Esta que parece una sentencia, carece en lo absoluto de prueba.

La simple transcripción repetida de estos conceptos, excusan un nuevo comentario, pues, revelan, que sólo el P. Butrón enuncia la palabra **todos**, que después se transforma en este sofisma: si **todos** los cuadros de la Iglesia de la Compañía de Jesús son del Hermano de la Cruz, ¿luego? es también el pintor de los Profetas. Y en buena escolástica esta conclusión es falsa.

Dejando de lado estas citas, ya rebatidas, presento dos testimonios históricos relacionados con este punto.

El Escribano de Su Majestad, Don Juan Ascaray, afirma en 1794, en su "Relación acerca de las Personas Ilustres en virtud y en letras, que ha habido naturales de ella y de su Distrito del Obispado de Quito". (Boletín Eclesiástico, Volumen 16 pág. 528), dice que: "El Venerable Hermano Fray Domingo, religioso lego, indio neófito, natural de esta ciudad, fué oficial pintor del Venerable Hermano Hernando de la Cruz, religioso lego de la Compañía extinguida, director de Mariana de Jesús, de cuya mano están

pintados los dos lienzos grandes del Infierno y de la Resurrección, que se hallan en la entrada de las puertas de la Iglesia de ella".

El Ilustre Arzobispo de Quito, nuestro gran historiador González Suárez, dice, por su parte: "Los artistas del siglo décimo octavo pretendieron seguir más bien la manera de la Escuela italiana de Rafael, que la sevillana de Murillo. **En los Profetas de Goríbar,** que adornan las columnas de la Compañía, el colorido es italiano, y en la composición hay un adelanto de buen gusto, pues las figuras están representadas con conocimiento de la indumentaria, y las fisonomías de los personajes dan alta idea de la concepción artística del pintor".

He aquí la tradición secular, recogida por la historia, y que, mantenida palpitante en la emoción popular como leyenda, expresa con claridad, sin vacilación, que los Cuadros del Hermano de la Cruz son los del Infierno y la Resurrección; y que los Profetas son de Goríbar.

La **Relación** de Ascaray, en general, es sintética, sólo enuncia el personaje y la obra que le caracteriza en las letras o en el arte. Y al tratar del Hermano Hernando, como pintor, se refiere a los cuadros de la Resurrección y el Infierno, como su obra principal.

Y González Suárez, sin el menor asomo de duda, con la convicción de quien conoce la Historia, y singularmente la de la Iglesia y Convento de los Jesuítas, pues perteneció en su juventud a la Compañía de Jesús de Quito, afirma rotundamente: "los Profetas de Goríbar".

2º—La prueba mayor contra Goríbar, para negar que no pudo ser el pintor de los Profetas, es la de que no está registrado su nombre en el libro de cuentas de los Jesuítas, referente a la construcción de la Iglesia de la Compañía.

Y a este propósito se dice en la refutación que a mi vez replico: "Se sabe que los Jesuítas apuntaban prolijamente todos los gastos hechos en la Compañía y el pago de los gastos a los artistas que para ellos trabajaban. **Puede verse este libro en la Compañía".**

Una información, siempre documentada del Doctor Navarro, en su libro "La Iglesia de la Compañía", pág. 87, dice a este respecto: "Entre los pocos documentos salvados de la pérdida por la expulsión de los jesuítas de Quito en 1767, se ha conservado UNO titulado: **"Libro en que se asientan los gastos de la obra de la portada de la Iglesia"** al que también hicimos referencia al principio de este capítulo. En este librito, forrado de amarillo pergamino, consta que aún se pagan los salarios de los trabajadores de la fachada hasta el 12 de Abril de 1766. Y ya que hay que comentar el documento de que se trata, diremos que en ese librito constan sólo los nombres de humildes canteros de Quito". ¿Cómo podía constar el nombre de Goríbar en este único libro, que ya lo vió también el Doctor Navarro?

3º—Y en lo que se refiere a la falta de firma de Goríbar en los Cuadros de los Profetas, se podría argüir lo propio respecto de la paternidad atribuída al Hermano Hernando, pero sobre este particular se ha dicho lo siguiente: "La dificultad de identificar los cuadros del Hermano Hernando, no es un caso excepcional entre los maestros de la pintura colonial. Muy pocos, casi ninguno se encuentra fechado y hasta ahora el instrumento más seguro es el de examinar los libros de Contabilidad de los Monasterios, en los cuales constan las cantidades que se pagaron a los maestros, por determinadas obras. A base de las características de éstas, se esfuerzan los expertos por establecer el estilo y el colorido de cada maestro, pero esta insegura fuente de información, hace que la pintura de la Escuela quiteña, adolezca de falsas atribuciones. Pero el estudio cada vez más cuidadoso de los peritos tiende a eliminar los errores". (Teresa López de Vallarino. — 'La Vida y el arte del Ilustre Panameño Hernando de la Cruz S. J. 1950).

4º—La cronología en relación con la construcción del templo de la Compañía, ¿qué dato concreto puede suministrar acerca de la pintura de los Profetas, adosados en las grandes pilastras?

"Así pues, recapitulando estos antecedentes, dice el Doctor

Navarro, tendríamos que la fábrica de la Iglesia de los jesuítas en Quito, ha tenido cuatro épocas: la primera que corresponde al segundo cuarto del siglo XVII; la 2ª, a la segunda mitad del mismo siglo; la tercera, a los primeros años del XVIII, y la cuarta que va de 1722 a 1765. En la primera se levantaron los cimientos, se construyeron las paredes, arquerías y talvez sus cupulines laterales; en la segunda se hicieron las bóvedas, se alzaron sus cúpulas, se cubrieron los muros con rica decoración de estuco, se colocaron los **Cuadros de Goríbar**, y los relieves de madera policromados en la junta de los arcos, y se labró el magnífico púlpito; en la tercera se levantó el altar mayor, y en la cuarta se pusieron los retablos de las capillas laterales". (Navarro, "La Iglesia de la Compañía", pág. 84).

5º—Del hecho de comprobar la influencia de determinados pintores españoles en los cuadros de Miguel de Santiago, Goríbar y Hernando de la Cruz ¿puede deducirse que a este Hermano se le reconozca como el pintor de los Profetas, porque **"Vino de España"**, según afirma Docampo, pues parece que Santiago y Goríbar nunca estuvieron en España?

"Artistas italianos como Sartorio, que han visitado y conocido los cuadros de Goríbar: tanto los Profetas de la Compañía, como los Reyes de Judá en Santo Domingo, han visto en él un acentuado italianismo. "Parece un Tintoreto" nos decía uno de ellos. "El ilustre pintor español José María López Mezquita, cuando vió los cuadros de Miguel de Santirgo en la Sacristía de Guápulo, exclamó: "Si estos son Goyas". Y si lo son en verdad, Goyas por el color, Goyas por la factura, Goyas por el asunto. Y Miguel de Santiago los pintaba en Quito cien años antes de que naciera el maestro de Fuendetodos". (Navarro op. cit.)

Goríbar como Miguel de Santiago, su maestro, está reputado tan español en su pintura como el Greco, Velásquez, Murillo y Goya. Se dirá, ¿cómo los pintores quiteños asimilaron estos modelos?

Bastará leer el Capítulo III del libro del P. Vargas, "El arte

quiteño en los siglos", para que se reconstruya el ambiente que rodeó a los artistas, pues existían en Quito, en la época colonial, ricos museos de arte europeo.

El Presidente de la Real Audiencia de Quito, don Antonio Morga compró en 1629, una colección de cuadros e imágenes que trajo el P. Leonardo Araujo, Provincial de San Agustín de Roma y Sevilla.

A la muerte del Presidente Morga se hizo el remate de sus bienes, y en el inventario se registró, además de la colección del P. Araujo, tapices historiales, retratos de príncipes y familiares, cuadros de todo tamaño y una abundante biblioteca. Esta colección fué comprada por varias personas de Quito, que el P. Vargas enumera.

En esta misma época, el Convento de San Francisco, tenía 150 lienzos sólo de pintura romana. Y el P. Quesada envió desde Roma a Quito 300 cuadros de varios autores.

En el siglo XVIII, el P. Manuel Román fué el portador de una colección de láminas y cuadros para la Iglesia de Santo Domingo, y en algunas Galerías de Arte, particulares, se conservan réplicas de obras de renombre europeo, como la Concepción de Murillo.

Y solamente los pobrecitos jesuítas tuvieron que contentarse con que el Hermano Hernando ornamentara todos los salones, tránsitos y la Iglesia de la Compañía, según el P. Butrón.

La gloria del Arte quiteño está precisamente en que, desde un lugar de los Andes, se asombre al mundo del Arte, con una producción plástica de altísimo valor y tan numerosa, que se esparció por América y Europa.

Pero en forma tan desmesurada, que en esta época actual, en que aún continúa la salida de obras del Arte colonial quiteño, y cuando solamente queda muy poco, relativamente, de tanta riqueza plástica, se legisla al fin, en defensa del patrimonio artístico nacional.

No necesitaron vivir en España estos grandes artistas, para alcanzar su indiscutible notoriedad.

6º—Por tratarse de una opinión muy personal, emplearemos un método análogo, subjetivo, en esta parte de la refutación.

Y es necesaria, además, la trascripción textual siguiente: "Aparte de que es infantil creer que sólo existe una Biblia publicada en 1710, cuando los Profetas son precursores de Cristo y hay Biblias de diferentes ediciones, de modo que una de ellas ha podido existir en tiempo de Hernando de la Cruz, y contar entre sus páginas los grabados aludidos. Aún más, los grabados de los Profetas existieron antes de las ediciones de la Biblia".

Este documento histórico, de gran valor cronológico en nuestro caso, y de perfecta precisión, no ha merecido sino el anterior comentario, absolutamente hipotético.

No se debe eludir una prueba tan definitiva, con palabras imprecisas. No se ha dicho ni es posible afirmar que en 1710 se haya publicado en el mundo una sola edición de la Biblia, pues de este libro admirable existen ediciones numerosas, pero cada una de éstas tienen su editor conocido y sus características particulares, que la bibliografía bíblica puede autenticar.

De la edición de la Biblia presentada como documento irrefutable y que con toda evidencia utilizó Goríbar, pues corresponde a los años de su actividad artística, se dió también la ficha bibliográfica, que acredita que fue editada en Venecia, por Nicolás Pezzana, en 1710, y la leyenda de la portada con la autorización pontificia correspondiente.

Este ejemplar lo han examinado muchas personas que se han interesado en este asunto, comprobando la fidelidad del dibujo de algunos grabados con personajes y grupos simbólicos de los Profetas de Goríbar. Se repite el caso, exactamente igual, a la utilización que hizo Miguel de Santiago de los grabados del flamenco Bolswert sobre la Vida de San Agustín, para pintar su famosa colección. Esta identidad de los grabados de la Biblia, editada por Pezzana en Venecia con algunas de las figuras de la colección de los Profetas de Goríbar, queda autenticada en esta publicación, reproducidas en fotograbados.

Se afirma por el P. Butrón que el Hermano Hernando murió un año después del fallecimiento de Santa Mariana de Jesús, es decir, en 1646, y como la edición del ejemplar de la Biblia que contiene los grabados en referencia se editó en 1710, habían transcurrido 64 años desde el fallecimiento del Hermano Hernando, y hay pues, la imposibilidad física de que hubiese utilizado dichos grabados para pintar los cuadros de los Profetas.

Para refutar esta evidencia, no basta afirmar que también ha podido existir otra Biblia con iguales grabados en la época del Hermano Hernando, sino que es preciso presentar esa edición hipotética o ha concluído toda discusión sobre este asunto.

7º—Que "se ha obstaculizado la discusión con la aseveración peligrosa e infundada, de que se pretende demoler el prestigio de Goríbar, de la Escuela quiteña por que el historiador Jouanen, jesuíta, convencido por la historia de 3 siglos, **los documentos** y la presencia cierta de Hernando de la Cruz, se atrevió a decir que "los cuadros de los Profetas no son de Goríbar ni de Miguel de Santiago, sino del Hermano Hernando de la Cruz".

Al contrario, se le ha presentado al P. Jouanen la oportunidad de comprobar su afirmación o conformarse con el esclarecimiento de la verdad, acreditada, precisamente, por un libro sagrado, por la Biblia. Y rectificar un error, eso es lo noble.

Y esta discusión suscitada por la distinguida Señora Secretaria de la Embajada panameña, ha sido de excelente resultado, pues como se deseaba, debía esclarecerse con documentos irrefutables la evidencia de que Goríbar es el pintor inmortal de los Profetas, y esta finalidad está cumplida, incuestionablemente.

Quito, Abril 8 de 1950.

PIO JARAMILLO ALVARADO,
Presidente de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana.

"El Comercio", Quito, abril 10 de 1950.

INFORME TECNICO

de los pintores ecuatorianos DIOGENES PAREDES, OSWALDO GUAYASAMIN, EDUARDO KINGMAN y JOSE ENRIQUE GUERRERO, confirmatorio de que es Goríbar el autor de los Profetas de la Iglesia de la Compañía de Jesús.

La conciencia de la sociedad ecuatoriana del siglo XVII, en especial, se encontraba saturada de un intenso y fecundo amor hacia las formas de belleza, la que no deja de hacerse presente hasta en los más apartados rincones en los que el impulso espiritual ha jugado su parte. Este asombroso fenómeno se nos hace más patente cuando nos detenemos a observar la inmensa cantidad de obras que produjo este pedazo de la tierra americana, que por si sola establece el paralelismo que existía entre la sociedad que favorecía a sus artistas, y entre éstos que laboraban febril y apasionadamente a fin de satisfacer los deseos de la primera. Obra de conjunto, pujante, sólida, y siempre en ascenso, que logró colocar al clima espiritual del Ecuador entre los más notables del continente. Pero fué quizás el lenguaje plástico el que alzó su voz con mayor poderío y carácter que las demás disciplinas espirituales, por lo que llegó a definírselo como el que hablaba el alma de la ciudad de Quito. Si bien es cierto que la labor realizada durante la Colonia careció en gran parte de la inspirada influencia de nuestras fuentes vernáculas, que los temas escogidos para las realizaciones estéticas siguieron el camino abierto por el espíritu europeo de la época, y que el acento propio, íntimo, y altamente humano se diluyó en los elementos que proporcionaba el drama cristiano; no es menos verdadero el he-

cho de que el alma mestiza había alcanzado una extraordinaria madurez para comprender e interpretar el fenómeno artístico con la misma maestría con que lo efectuaban las inteligencias de otros pueblos de Europa, siendo por ésto por lo que tenemos que aceptar la existencia de una Escuela Quiteña en el arte, a pesar de todas las limitaciones impuestas por la época, los hombres y las conveniencias sociales. Y este hecho histórico evidente tenemos que aceptarlo con natural satisfacción, sin sobrestimarlo por falsos alardes de patriotismo, ni dejándonos influenciar por los dictados del orgullo —muy justo, por otra parte— de poseerlo. Las últimas generaciones de plásticos ecuatorianos han sabido acatar con profunda emoción la apasionante madurez a la que llegó la obra colonial, destinada a un porvenir más lejano aún por la viril lección de sentimiento dirigida al alma eterna de su pueblo. Y es precisamente, por ser éstos los depositarios de tan esplendorosa tradición, que se continúa afirmando la fuerza combinada de los valores artísticos, así como el tratar de desentrañar el misterio que envuelve a una gran parte de las realizaciones del pasado, y de quienes fueron sus creadores.

*

Si la magnífica calidad del arte producido durante nuestra etapa colonial fué producto del rico ambiente espiritual de la sociedad en la que se desarrollara, siendo por lo tanto propicio para estimular la fecunda labor creadora de sus plásticos, y si observamos esa obra a la distancia y en su totalidad, se nos presenta tan cohesionada y uniforme, que parece que fuera la realización de un solo hombre. Sin embargo, de entre ese enorme número de artistas debemos destacar los nombres de quienes surgieron con el suficiente poderío para que su prestigio pudiera subsistir a través de los siglos. Prestigio que lo insinúa la época en la

que le toca vivir al artista, y que la tradición se encarga de confirmarlo.

Al estudiar la obra de los artistas que han dejado su huella impresa con definidos contornos en la Historia, tropezamos con la inevitable falta del documento guiador, de la información clara sobre sus vidas y su obra, y tenemos que acogernos muchas veces a la relación imprecisa, o al documento confuso, susceptible de ser interpretado en diferentes formas. Por este motivo, y en el profundo deseo de que nuestra Historia del Arte vaya aclarándose cada vez más, y amparándonos en nuestra sincera devoción por cuanto signifique cumplir nuestra misión de hombres entregados a una labor estética, queremos unir nuestras voces a las que ya se han dejado oir sobre un asunto que ha apasionado a los círculos cultos de nuestros días. Al hacerlo queremos procurar que nuestras opiniones se encuentren enmarcadas dentro de las más estrictas consideraciones técnicas, a pesar de las dificultades que para un análisis de esta naturaleza se encuentran, puesto que carecemos de los implementos científicos modernos que poseen los laboratorios de los centros artísticos de otros países.

La polémica tuvo su origen a raíz de las declaraciones sobre la paternidad de los óleos que decoran las pilastras de la Iglesia de la Compañía de Jesús. En ellas se ha llegado a afirmar que dichas obras fueron ejecutadas por el Hermano Hernando de la Cruz, cuando se hallaba vistiendo los hábitos de la Orden Jesuítica, cuando por muchos años se venía considerando a tales cuadros como realizados por el pintor Nicolás Xavier de Goríbar, uno de los más notables artistas de nuestra época colonial.

Consecuentes con nuestro interés por llegar a dilucidar algunos aspectos de esta cuestión, varios de los pintores actuales nos hemos entregado a una labor investigadora de las fuentes existentes, y de las que emana la polémica en mención. Así, hemos procedido a estudiar una obra ejecutada por Goríbar, puesto que en ella se encuentra una inscripción que se la adjudica, y

que es el lienzo que se halla empotrado en un nicho a la izquierda de la nave del santuario de Guápulo. Esta obra se compone de un tríptico en la parte superior de la tela, y otro en la inferior, dividido por una estructura de carácter arquitectónico, y rematado por una corona estilizada de color carmín. Todo el cuadro ha sido retocado posteriormente, cubriéndoselo con una decoración de oro en la separación de los seis cuadros: así mismo, debemos anotar que dos de los paneles centrales han sido restaurados con carencia de habilidad, aproximadamente hace unos 25 años. Analizando detenidamente este trabajo, hemos observado algunos detalles que se encuentran en su estado original, que indiscutiblemente proceden de una mano extraordinariamente capaz para desarrollar los más complejos problemas de la técnica, y que muestran signos de una personalidad definida y fuerte en su forma de ejecución. Aquí ya encontramos ciertas características personales, que se repetirán cuando ejecute los cuadros de los Profetas, de la Compañía de Jesús. Vemos, por ejemplo, en la primera tela superior la figura de un ángel con el rostro vuelto a su izquierda, y las manos en actitud de orar que se dirigen a la derecha del santo que se encuentra tocando el órgano, vagamente esbozado en la obscuridad casi total del fondo. Esta figura conserva una gran similitud con la que se encuentra en la esquina inferior izquierda del cuadro representando al Profeta Daniel —séptimo a la derecha de la Iglesia— tanto por su colorido como por su movimiento. La diferencia existe en que esta figura carece de alas, como en la figura del ángel. Compárese la fotografía Nº 27 con la Nº 26, que muestra el detalle del "Profeta Daniel", y se observará la marcada familiaridad entre las dos figuras. La foto Nº 15 nos presenta a este Profeta en su totalidad, con el ángulo en el que se halla la figura que mencionamos.

*

Continuando con nuestras observaciones en el cuadro del templo de Guápulo, nos encontramos que en el panel central inferior aparece una figura en el primer plano de la izquierda, de un hombre orando ante la virgen colocada en una columna. Este orante se halla dando la espalda al espectador, pero su rostro dirigido hacia arriba, enseñando el perfil, para lo cual el pintor ha realizado un hábil estudio del escorzo del cuello y la barba, como puede verse en la fotografía Nº 29. Ahora bien, al recorrer los cuadros de los Profetas, volvemos a encontrar repetida esta figura en el óleo del Profeta Abdías, la que puede observarse en el ángulo inferior izquierdo de esta obra, con tan cercano parecido entre una y otra, que parece que se hubiera efectuado un calco, especialmente de la cabeza, puesto que hasta en tamaño las dos figuras conservan una ajustada relación. Pese al retoque sufrido en la figura de Guápulo, la comparación puede establecerse fácilmente con la ayuda de la fotografía Nº 2 y en donde podrá apreciarse el tratamiento angular de los pliegues, la conformación general del cuerpo, y la actitud, como la iniciación de la marcha, que uno y otro hombre fuera a ejecutar. En la fotografía Nº 18 vemos todo el lienzo del Profeta Abdías, mostrando el trozo de paisaje arbolado que se prolonga hasta un fondo de montañas de azules tonalidades que enmarca al detalle del personaje al que nos hemos referido.

*

Así mismo, tenemos que referirnos al grabado que se encuentra en Buenos Aires representando a la Provincia Jesuítica de Quito, original del pintor Nicolás Xavier de Goríbar, en cuya copia fotográfica encontramos dos pequeños ángeles ornamentando la parte central de este trabajo, que mantienen el ritmo, el dibujo, y la factura total de los que rodean a la Virgen del panel central

alto del retablo de la Iglesia de Guápulo. Esta persistencia en conservar las características individuales en la ejecución plástica puede notarse en las fotografías que llevan los números 31 y 28.

*

Con el objeto, así mismo, de establecer las debidas comparaciones técnicas en este asunto que atañe al nombre de un pintor de las más altas cualidades de nuestro pasado histórico, procedimos a observar el lienzo que originalmente fuera pintado por el Hermano Hernando de la Cruz (Fernando Rivera, o de Rivera) y cuya copia se conserva en la actualidad junto a la puerta lateral derecha de la Iglesia de la Compañía de Jesús; se trata de la obra titulada "El Infierno", en cuyo ángulo inferior izquierdo lleva la inscripción que dice "FIEL COPIA DEL CUADRO QUE EN 1620 PINTO EL H. HERNANDO DE LA CRUZ, Director de la B. Mariana de Jesús. — 1879".

Debemos suponer que esta copia fué realizada por un pintor con el suficiente conocimiento técnico, como para que ésta conserve todas las características del original. Por lo tanto, encontramos que la concepción de esta tela ha operado una mentalidad artística de escasa imaginación, sujeta a cierta forma de ejecución un tanto infantil y anecdótica, y sin un dominio de la técnica completo, que no conserva ningún punto de contacto con las figuras ni los fondos de los cuadros de Los Profetas. El tema de esta obra es en sí un tanto efectivista y dirigida especialmente a demostrar los tormentos a los que son sometidas las almas de los pecadores, según la doctrina cristiana. Es el tipo de la obra artística que lleva en sí una finalidad específica de moralizar y enseñar cristianamente a la manera de una obra de propaganda.

*

"Los Profetas", en cambio, son las realizaciones de un espíritu profundamente conocedor del problema de la plástica. Conocedor del alma humana, y de su mejor representación con la materia pictórica. Ahí se vislumbra al artista dueño absoluto de su voluntad de ejecución, con la serena maestría de quien ha llegado a conquistar el dominio de los medios pictóricos. No encontramos en ninguna de estas obras el colorido espectacular, ni la forma infantilmente desorbitada, como tampoco el naturalismo truculento del autor del cuadro de "EL INFIERNO". En "LOS PROFETAS", por el contrario, percíbese una atmósfera unificadora de las pequeñas composiciones diseminadas por diferentes sectores de los lienzos, que las figuras centrales vienen a ordenarse formando un todo equilibrado y lógico con ellas. Y esta cualidad ha sido mantenida, con admirable coordinación a través de las 16 concepciones de estos personajes bíblicos. El dibujo y el modelado acusan una sobria y grandiosa comprensión de sus problemas, con lo que logra una firme y vívida estructura plástica. En el colorido de estas obras debemos anotar la notable transparencia que infunde a todas sus partes, inclusive en aquellos tonos obscuros, graves, de difícil ejecución, que parece que las enseñanzas impresionistas hubieran sido conocidas ya por este pintor.

Esta aseveración puede observarse fácilmente —aún por las personas poco adentradas en las interioridades de la técnica— por medio de las fotografías 39 y 14.

Otra de las fuentes de información que hemos escogido para esclarecer el asunto debatido, ha sido el retrato que tradicionalmente ha sido considerado como salido de la paleta del Hermano Hernando de la Cruz, y que actualmente se conserva en el Carmen Antiguo de esta ciudad. Esta tela, de 78 x 85 centímetros, nos muestra a la Beata Mariana de Jesús vistiendo una toca gris azulada obscura que se confunde casi en su totalidad con el color verdoso-amarillento del fondo. De la casi completa obscuridad de la obra, destácanse el rostro y las manos cruzadas sobre el

pecho de la Beata, con lo que ofrecen a toda su actitud un aspecto de humilde recogimiento. Debemos puntualizar la tendencia colorística de esta obra. La tonalidad general del rostro muestra un ocre amarillento, que ha sido aplicado sin transiciones ni matices, que nos produce la impresión del monótono paso del pincel con el mismo color; las ricas tonalidades del rostro, cuando son aprehendidas por una hábil mano ejecutoria, se hallan ausentes en éste, lo que produce un conjunto monótono y triste. El cuadro se encuentra conservado en condiciones muy desventajosas, y se lo ha cubierto con una mano de barniz pobre, y muy irregularmente. La tela de lino, sobre la cual se ha pintado este retrato, es de tejido fino, y de una edad relativamente corta.

Consecuentes con nuestro propósito de continuar esta investigación, nos trasladamos nuevamente frente a las telas de "LOS PROFETAS", a fin de encontrar una relación, y de ser posible, la similitud que existiera con el cuadro arriba mencionado. Detenidos a analizar el que representa al Profeta Malachías, por ser en el cual se ha creído encontrar cierto parecido con el que representa a la Beata Mariana, encontramos que, en efecto, el rostro de las dos figuras conservan una dirección común, un oblicuo movimiento del cuello, así como cierta nostálgica expresión, producto de una intensa vida interior. Mas, pronto tenemos que descubrir las fundamentales diferencias entre uno y otro, y cuan lejano se hace el parentesco que se ha establecido. La cabeza de este Profeta, ejecutada con trazos firmes, modelada con escultórica fuerza, y de un colorido fresco, carnoso, de delicadísimas tonalidades, le infunden una asombrosa vitalidad, al mismo tiempo que su expresión se convierte en algo profundamente humano. Este trozo de tela, por sí solo, constituye una obra verdaderamente maestra de nuestra pintura colonial, al tiempo que enseña claramente la diferencia de lenguaje plástico de aquel en el que se ha creído ver una similitud. Anotamos diferencias tan notables en la visión cromática, en el dibujo, en la concepción anatómica y en el claro-obscuro, que en ningún momento podría-

mos considerar a las dos obras salidas de la misma paleta. Puede comprobarse esta afirmación por medio de las fotografías números 17 y 38, a pesar de carecer del revelador detalle colorístico.

El desarrollo de la Historia del Arte es una encadenación de hechos que van eternizándose en los esfuerzos individuales de los hombres impulsados a definir la belleza por medio de las formas y el color. Cuando ellos han cumplido su misión en una obra, la olvidan y pasan a buscar en otra el incremento de su poder creador; van, por lo tanto, dejando tras sí pasajes obscuros y vacíos profundos que hacen difícil considerar la lógica trayectoria de su esfuerzo creador. Los artistas de la Colonia, dentro de su grandeza, poseyeron la suficiente humildad para no dejar sus nombres en las obras, y dejar borrados los rastros de su paso por este mundo. Para seguir los pasos de cada uno de ellos, tenemos que basarnos en las suposiciones que establecen las relaciones de una generación con las siguientes. Como la extraordinaria obra de Nicolás Xavier de Goríbar ha sido discutida, y aún negada, hemos procurado estudiar con verdadero celo profesional las obras que se le atribuyen a este genio pictórico de nuestros días pasados.

*

Tenemos, por ejemplo, el caso de las obras que se consideran de este artista, existentes en la Curia Metropolitana, compuestas de 6 figuras de Apóstoles en tamaño de 1,15 x 1,72 metros. Comparada la cabeza del Profeta Malachías (Nº 17) con el lienzo del Apóstol Tadeo (Nº 35), inmediatamente se establece la estrecha relación de las dos obras. Tanto en el tratamiento de los pliegues de fuerte clarobscuro, así como la pincelada ágil y de franca aplicación, dan a los dos trabajos la textura cálida, obtenida con la mayor felicidad, que sólo un experto ejecutante

podría haber conseguido. A pesar de que a todos estos cuadros se les ha tocado los fondos posteriormente, no deja de sorprendernos la extraña semejanza de factura con Los Profetas. La tela que se ha utilizado es de las mismas características de las demás.

Lo mismo sucede con los cuatro lienzos que posee el Convento de San Agustín, y que se los atribuye al pintor Goríbar por medio de la catalogación efectuada por el Padre Enrique Terán del citado Convento. La afinidad plástica que tratamos de encontrar dentro de las atribuciones a este artista, las vemos en los óleos titulados: "El éxtasis de San Francisco" y "La Trinidad": las líneas sobrias y precisas, estrictamente indispensables; los grupos noblemente estilizados, como para sintetizar mejor el sentido de las composiciones, y el valiente clarobscuro por doquier. En "El éxtasis de San Francisco" (1,37 x 1,95) casi todo el cuadro se encuentra en una penumbra cálida y sutilmente matizada, notándose particularmente en el ángel de la izquierda que sostiene al Santo, una gran semejanza de ejecución con ciertos ropajes de "Los Profetas". En el lienzo de "La Trinidad", el artista ha logrado un monumental conjunto al colocar a las dos figuras principales cubriendo casi por completo la superficie de la tela con los volúmenes de sus cuerpos. Volvemos aquí también a encontrar una cercana aproximación en la técnica usada para describir a Los Profetas.

Con lo que anteriormente hemos expuesto, no hemos pretendido empequeñecer ni agrandar la imagen artística de Goríbar, ni de ningún otro artista del pretérito. Como todo análisis de esta naturaleza implica la natural curiosidad y emoción, que conduce frecuentemente al apasionamiento, hemos tratado, en lo posible, de despojarnos de todo concepto pre-formado, y de cualquier reacción provocada por nuestras sensaciones. Pero no podíamos dejar pasar la ocasión de expresar nuestro criterio sobre una de las más finas y sobrias sensibilidades de pintor producidas durante nuestro siglo XVII.

Creemos sinceramente que damos a conocer nuestras opiniones de pintores de hoy, sin incurrir en declaraciones efectivistas ni infundadas. Los conceptos que dejamos expresados han sido conducidos dentro del más estricto cauce profesional, con lo cual creemos haber cumplido nuestra misión.

DIOGENES PAREDES. — JOSE ENRIQUE GUERRERO. — OSWALDO GUAYASAMIN. — EDUARDO KINGMAN.

(Publicado en "El Comercio" de Quito, Mayo 2 de 1950).

DOCUMENTOS ANEXOS

CUADROS DE LOS PROFETAS DE LA COMPAÑIA NO SON DE GORIBAR

EL SR. NICOLAS DELGADO SOSTIENE QUE LOS PINTO EL HERMANO HERNANDO DE LA CRUZ

Razonamientos sobre los que sustenta su tesis

El señor Nicolás Delgado, Director General de Turismo, hombre muy versado en la historia del arte, especialmente del Ecuador y quien fué hace algunos años Director de la Escuela de Bellas Artes de Quito, nos ha proporcionado copia de una carta que dirige a la señora Teresa López de Vallarino, manteniendo la tesis de que los famosos cuadros de los profetas de la Compañía de Jesús de Quito no pertenecen a Nicolás Javier de Goríbar, sino al Hermano Hernando de la Cruz.

Hasta ahora la historia del arte ecuatoriano ha considerado que los lienzos de las pilastras de la Compañía de Jesús, obra que en conjunto es de las más famosas de la pintura colonial, eran del pintor Goríbar.

Publicamos la interesante carta del señor Nicolás Delgado, **entendiéndose que él se responsabiliza de esta nueva tesis que causará sensación.**

A la Señora Doña
Teresa López de Vallarino,
Embajada de Panamá,
Ciudad.

Distinguida Señora:

Como resultado de las investigaciones hechas con Don Víctor Mideros en el Templo de la Compañía de Jesús, en el Convento de San Francisco de esta ciudad y en el Santuario de Guápulo, con el fin de identificar al autor de los cuadros que representan a los Profetas y que se hallan adosados á las pilastras de la Iglesia de la Compañía, he llegado a las siguientes conclusiones:

PRIMERA: Los cuadros mencionados no son pintados por Goríbar;

SEGUNDA: Tengo la seguridad, casi absoluta, de que tales cuadros fueron pintados por el Hermano Hernando de la Cruz, de la Sociedad de Jesús.

Razonamientos para llegar a la primera conclusión:

1º — El nombre de Goríbar no consta en los archivos en los que tan minuciosas y prolijas cuentas se han llevado sobre la construcción y demás obras de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito;

2º — Aparte de los cuadros de los Profetas, sofísticamente atribuídos a Goríbar, no hemos encontrado otras obras que se crean que son suyas, aparte de una colección de cuadros que representan a diferentes santos de la Orden Seráfica y que se ha-

llan en el Convento de San Francisco de esta Capital, mediocres de concepto y de factura, y de otros dos: uno firmado por el pintor, en forma clara y que no deja lugar a dudas, pintura que se halla en el Santuario de Guápulo, y otro, aparentemente firmado por él, de cuya autenticidad no estoy convencido, cuyo dueño es don Miguel Angel Alvarez.

Estos dos cuadros son de un valor artístico-técnico tan inferior al de los que representan a los Profetas que no es necesario ser un perito para llegar al convencimiento de que no provienen de la misma mano que pintó los de los Profetas.

Por otro lado: si Goríbar firmó estas dos obras —y la de Guápulo con letras grandes y claras— "Fecit GORIBAR", por qué no firmó los cuadros de los Profetas, en los que, si los hubiera pintado él, debió sentirse orgulloso de poner su nombre?

Razonamientos para llegar a la segunda conclusión:

1º — Si bien es verdad que tampoco consta el nombre del Hermano Hernando de la Cruz en los archivos de las cuentas de la construcción, ornamentación, etc., del Templo de la Compañía, esto se debe a que, tratándose de un Hermano de la Comunidad, no podía ser pagado. Esta razón, aparentemente negativa en el primer momento, la de no constar el nombre del célebre Hermano en documento alguno de pago, se transforma en positiva, al considerar que, justamente, el valor material de una obra tan importante no podía figurar en esos documentos por su mismo origen.

Cualquier otro pintor se habría esmerado en poner su firma en esa obra inmensa, con orgullo y con legítimo derecho. No así el Hermano Hernando de la Cruz, su autor, pues se lo prohibían su humildad y su renunciamiento a todo acto que tuviese apariencia de vanidad.

2º — Pero, si antes manifestamos que no consta el nombre del Hermano Hernando en los archivos de cuentas, en cambio

más de un historiador, entre los serios, como el Padre Morán de Butrón por ejemplo, dice con toda claridad que "TODOS los cuadros del Templo de la Compañía de Jesús son del Hermano Hernando de la Cruz".

Podemos excluir de la palabra TODOS la mayoría de los cuadros de dicho Templo, mayoría constituída por los de los Profetas?

De Ud., Señora, muy atentamente,

NICOLAS DELGADO.

Quito, Marzo 3 de 1950.
Señor Director de "El Comercio",
Presente.

Señor Director:

He leído, reproducida en la página siete de su importante diario, la Carta que Don Nicolás Delgado me dirige, y en la cual manifiesta que, según su opinión, los cuadros de Los Profetas expuestos en la Compañía de Jesús, no son pintados por Goríbar, sino por el Hermano Hernando de la Cruz.

Conocía la opinión del culto pintor Delgado, lo mismo que la del destacado pintor Víctor M. Mideros, por carta que me enviara anteriormente y cuya copia sé, entregó al señor Viteri, alto empleado de ese diario, el señor Mideros, la cual lastimosamente no ha sido publicada aún.

A través de la extensa bibliografía que poseo sobre historia colonial del Ecuador y sobre historia del arte ecuatoriano desde la colonia, me he informado de que el asunto de la autenticidad del autor de los Profetas, es algo que se viene discutiendo desde que Rodríguez Docampo, contemporáneo de Hernando de la Cruz, asegura "que todos los cuadros de la Compañía son pintados por Hernando de la Cruz".

Las palabras de Docampo, las repiten a su vez, los historiadores: Jacinto Morán de Butrón, el Padre Vargas, el Padre Ve-

lasco y por último, el Padre Jouanen, quien dice claramente en su "Historia de la Compañía de Jesús":

"Otro punto que en el cuerpo de la iglesia llama no poco la atención de las personas entendidas, son los grandes pilares con su ornamentación de piedra viva..... a esos pilares van adosados los excelentes cuadros de los Profetas, mayores y menores, en número de 16. Se ha creído que eran obras de Santiago o de su discípulo Goríbar; pero no son ni del uno ni del otro, sino que se deben al pincel del Santo Hermano Coadjutor Fernando de Rivera, por otro nombre, Hernando de la Cruz".

En qué se apoyan estos importantes investigadores de la historia, para repetir a través de los siglos las palabras de Docampo, y luego el R. P. Jouanen, para asegurar recientemente en 1944, que "los Profetas no son pintados ni por Goríbar, ni por Miguel de Santiago, sino por el pincel del Santo Hermano Coadjutor Hernando de la Cruz?

Y en qué argumentos de documentación auténtica se basan las palabras del historiador José Gabriel Navarro para adversar a los historiadores mencionados?

Como Ud., claramente comprenderá señor director, me ha extrañado que en la columna en donde aparece reproducida la carta del señor Delgado, como una explicación del periódico que Ud. dirige, se diga:

"Hasta ahora la historia del arte ecuatoriano ha considerado que los lienzos de las pilastras de la Compañía de Jesús, obra que en conjunto es de las más famosas de la pintura colonial, eran del pintor Goríbar".

Sería importante por lo trascendental del asunto en discusión, que se reprodujera en su diario la carta del pintor Víctor M. Mideros que reposa en manos del señor Viteri de ese diario, lo mismo que las opiniones técnicas de historiadores y pintores, que son numerosísimas en este culto país, **para que se esclarezca una vez por todas a quien corresponde la paternidad de los cuadros de los Profetas.**

Es de esperar que en esta ocasión aparezca respaldada por irrefutable documentación, la opinión de los jesuítas quienes aseguran en sus libros y conversaciones públicas, que los Profetas son obra del Hermano Hernando de la Cruz, Hermano Coadjutor de la Compañía de Jesús.

Respeto fervorosamente las fuentes de la historia, lo mismo que en este caso, la opinión de los técnicos en pintura, por tratarse de un tema que toca a la pintura tan directamente como a la historia, y como una devota del arte en general anhelo que se esclarezca punto tan discutido para honra del Ecuador y de los pintores Nicolás Javier de Goríbar y Hernando de la Cruz.

Esperemos pues, la voz de los historiadores y de los que están autorizados para hablar sobre el maravilloso mundo de la línea y del color.

Con toda consideración y aprecio soy de Ud., atenta servidora,

TERESA LOPEZ DE VALLARINO.

VICTOR MIDEROS EXPRESA SU OPINION SOBRE LA VIDA Y ARTE DE HERNANDO DE LA CRUZ

Declaraciones del pintor VICTOR MIDEROS sobre la obra escrita por la señora Teresa López de Vallarino, "La Vida y el Arte del Ilustre panameño Hernando de la Cruz.

He tenido la oportunidad de leer la obra "Vida y Arte del Ilustre Panameño Hernando de la Cruz", que reposa en manos del Comité Nacional Pro-Canonización de la Beata Mariana de Jesús" y no he podido menos de hacer pública mi emoción por tratarse de un personaje de tanta valía en su triple aspecto de pintor, poeta y místico, amén de otras consideraciones como hombre de alta cuna social y de mundo.

Es emocionante meditar cómo, en los momentos de la proximidad gloriosa de la Santa quiteña, haya surgido una voz panameña auténtica, una escritora compatriota del gran artista

Hernando de la Cruz, como si dijéramos sangre de su sangre, que al escribir esta obra, reivindica del olvido en que lo hemos tenido, a pesar de habernos legado: una santa modelada con su genio virtuoso y su talento privilegiado; una escuela de pintura; una numerosa serie de magníficos óleos de valor absoluto dignos de cualquier museo del mundo acrecentando a su grado máximo el prestigio de la "Escuela Quiteña".

Recogidos en ese libro de documentación indiscutible, aparecen los más claros y precisos, al par que convincentes testimonios de su arte que le permitió realizar la más trascendental obra pictórica del Siglo XVII, que enriquece a todas luces, el Templo de la Compañía.

Y con gran sorpresa y admiración, he sido informado por los RR. PP. Jesuítas, que la escritora panameña, doña Teresa López de Vallarino, **gentilmente ha donado su obra, para que vendida, se utilice para acrecentar los fondos necesarios en la solemnidad que requieren las fiestas de Canonización de la virgen quiteña.**

Rasgo de tal magnitud, de una panameña, nos hace pensar en el igual desprendimiento con que el Hermano Hernando de la Cruz, nos diera su vida y su arte para engrandecer la historia mística y cultural del Ecuador.

Estamos seguros de que **la edición que será de cinco mil ejemplares,** como ha anunciado el R. P. Luis Mancero Villagómez, en nombre del Comité Nacional Pro-Canonización de la Beata Mariana de Jesús, se realizará con todo el lujo que se merecen la escritora panameña y el personaje de quien trata tan importante obra, aporte valioso a la bibliografía ecuatoriana y panameña.

Este homenaje editorial será la reivindicación necesaria para el místico y el artista olvidado, al par que un reconocimiento sincero hacia quien modeló la virgen que hoy es elevada a los altares para gloria de Quito y de América.

Como un homenaje personal al panameño ilustre, Hermano

Hernando de la Cruz, quiero declarar, que al haber hallado en este libro la vida documentada y altísima en arte, del personaje de la colonia, quien fuera luminaria en la pintura del Siglo XVII, he vuelto a estudiar los lienzos y cuadros que dejara su diestro pincel, sobre todo el retrato de la Beata Mariana de Jesús, que reposa en el Carmen Alto y me he sentido inclinado a creer que el lineamiento de esta figura, el claroscuro y carnación con que fué realizada, lo mismo que la maestría de la ejecución revelan el espíritu plástico de la obra de los PROFETAS, adosados en las columnas de la Compañía de Jesús.

La serenidad, placidez, de aquel retrato, se transparenta de igual modo en la fisonomía de los Profetas como si la misma mano y el mismo espíritu equilibrado y sosegado por la Santidad, los hubiera creado.

Para pintar los Profetas, se necesitaba ser, sin duda, un gran versado en cuestiones bíblicas, fuera de otros requisitos de verdadera cultura artística general. Para llegar a la culminación de esta obra en un ambiente de iniciación pictórica, era necesario tener un atavismo, un ancestro de pasadas culturas, como el caso del Hermano Hernando de la Cruz, cuyo nombre de mundo era Fernando de Ribera, familia sin duda, del famoso pintor español conocido en el mundo del arte por el Españoleto.

Con mis palabras estoy haciendo un acto de justicia a un valor americano, gloria de Panamá por su nacimiento y gloria de Quito por su realización artística.

(Estas cartas se han publicado en "El Comercio" de Quito, en marzo 3, 6 y 13 de 1950, en su orden).

IGLESIA DE LA COMPAÑIA

La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito es una de las más hermosas, no sólo de la ciudad y de la República, sino aún de toda la América Latina, y la mejor sin disputa de cuantas los Jesuítas levantaron en nuestro hemisferio. No es tan grandiosa, es verdad, como la de San Pedro de Lima, ni tan espaciosa su fachada, pero es en cambio más sólida, más rica en ornamentación y de forma más primorosa y acabada. Por lo cual duró la construcción de la de Quito mucho más que la de Lima, que fué estrenada en 1638, cuando aquélla sólo en 1765 recibió su perfeccionamiento final.

Es, según el uso común de los Jesuítas, que tomaron por modelo el GESU de Roma, de tres naves, alta y esbelta la central, bajas las laterales en las que están colocadas las capillas y altares con especiales advocaciones y sus respectivos cimborios para cada capilla. La media naranja de la nave central, que descansa en los soberbios arcos torales, es verdaderamente magnífica, por sus dimensiones, y sobre todo por su exuberante ornamentación. Una balaustrada de madera la circuye en su parte inferior y doce amplios ventanales hacen apreciar la pintura de doce angelotes que se ostentan sobre ellos, y otros doce medallones con los retratos en busto de los Cardenales de la Compañía, anteriores a la construcción de la obra, y tres de sus primeros Arzobispos. Son por orden cronológico los PP. Toledo, Belarmi-

no, Lugo, Palavicini, Pazmany, Nithard, Cienfuegos, y Casimiro (rey de Polonia), con el Patriarca de Etiopía P. Andrés Oviedo, su coadjutor el P. Melchor Carneyro y el P. Roz Arzobispo de Tragancor. En los ángulos de unión de los cuatro arcos torales se asientan los cuatro Evangelistas de medio relieve, con sus geroglíficos; así como a uno y otro lado del presbiterio y, en lienzos de pequeño tamaño, están representados los doce apóstoles. El altar mayor, aunque excesivamente recargado de adornos, cual es propio del estilo PLATERESCO, y recordando más de lo que fuera menester el de Churriguera, es una obra de arte, de verdadero mérito que, en sus principios cuando el dorado estaba intacto, debió ser de un brillo deslumbrador por la gran cantidad de oro fino que en él se empleó. En el retablo, que es de tres cuerpos, sostenidos por esbeltas columnas salomónicas los dos primeros, y coronado el tercero por soberbia corona imperial se presentan a la vista, en los nichos laterales, las estatuas de los fundadores de órdenes religiosas y al centro las imágenes de las Tres Divinas Personas coronando a la Inmaculada. En estos últimos tiempos se han puesto, a uno y otro lado del altar, hermosas estatuas del Sagrado Corazón de Jesús y del Purísimo de María, de fábrica europea, regaladas por una persona piadosa a la iglesia. Sin salir del presbiterio y fijando todavía la vista en los lados del ábside, llaman la atención dos primorosas tribunas cerradas, desde las cuales se puede asistir a los divinos oficios, sin ser vistas las personas por el concurso del pueblo. Otras dos, igualmente capaces y ornamentadas que las anteriores, dan frente a las naves laterales.

El crucero tiene a sus extremos dos grandes altares, con bajos relieves, que representan diversos hechos de la vida de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier, a quienes están dedicados, y cuyas estatuas de madera lucen en amplísimos nichos dorados, como todo el altar y, por decirlo de una vez, como toda la iglesia, cuyo artesonado no tiene igual por la profusión de oro derramado en él a manos llenas. El tiempo y las filtra-

ciones de las lluvias le han deteriorado en algunos puntos, sobre todo encima de la balaustrada que corre al arranque del arco mayor, todo lo largo de la nave. En el espacio comprendido entre los pilares y arcos de las capillas y la balaustrada corrida, son de admirar los bajos relieves que representan la historia de José vendido por sus hermanos y la de Sansón; pero lo que más llama la atención de los inteligentes en el cuerpo de la Iglesia, fuera de la solidez de los grandes pilares, que es tal que no los han conmovido en lo más mínimo los diversos terremotos que ha experimentado la ciudad, son **los excelentes cuadros de los Profetas mayores y menores adosados a dichos pilares, en número de diez y seis. Habíase creído que eran obra de Miguel de Santiago; pero se tiene por más cierto que son de su discípulo Goríbar. Como quiera que sea, no desmerecen de la fama del maestro, así por la variedad de la expresión de los personajes bíblicos, como por la perfección de los pormenores y viveza del colorido.** Los lienzos que adornan las naves laterales no merecen mención especial, como no sean los cuatro que están al extremo de ellas, que representan varios de los santos y beatos de la Compañía, elevados al honor de los altares por la Santidad de León XIII, que son obra de Alejandro Salas. Llamaba antes la atención, a la derecha de la entrada de la puerta del lado derecho, **un lienzo de colosales dimensiones, representando las llamas infernales, pintura del Hermano Hernando de la Cruz,** director que fué por algún tiempo de la B. Mariana; pero el que le ha sustituído en nuestros días, por deterioro del primero, así como el que, frente por frente de éste, representa con vivos colores **el juicio final,** no tienen el mismo mérito, por más que exciten tan vivamente la atención del público.

En cada nave lateral hay tres altares, dedicados los del lado del Evangelio, a la antigua y veneranda imagen de la Virgen de Loreto, a la Inmaculada Concepción y a S. Estanislao de Kostka; y los del lado de la Epístola, a S. José, el Calvario y S. Luis Gonzaga. Las estatuas no merecen especial mención, y los re-

tablos llaman la atención por lo recargado que están de adornos, especialmente el de la Virgen de Loreto (imagen que se cree es la misma ante la cual el cadáver de la Azucena de Quito abrió los ojos), restaurado últimamente y completamente dorado por la piedad y generosidad de las Señoras que forman la congregación de la Virgen de Loreto y la B. Mariana. Sabido es que las reliquias de la Virgen Quiteña, que en un principio descansaron en la bóveda del altar de San José, fueron después depositadas por largos años en la de este altar de Loreto. En la actualidad son veneradas en su propia capilla, en preciosa urna metálica, mandada ejecutar por la Legislatura de 1873. La urna metálica se construyó en París, y el precio de fábrica fué 4.500 francos. Hermosos lienzos, debidos al pincel de Manosalvas, decoran esta capilla. Cualquiera persona medianamente inteligente habrá de admirar el pasaje de la humilde Virgen, enseñando la Doctrina Cristiana a los sirvientes de la casa y las primeras letras a sus pequeñas sobrinas. Es en verdad, sobre toda ponderación feliz la invención del pintor y acertadísima la ejecución, hasta en los más insignificantes pormenores. Recientemente se ha pintado al óleo toda la Capilla, bastante deteriorada con la humedad, a expensas de la referida congregación de Señoras.

Tornando ahora de esta Capilla, que está situada al extremo de la nave del Evangelio (en forma simétrica con la antesacristía del otro lado) a los pies del templo fijaremos la vista en el coro que, según la constancia práctica de los Jesuítas en todos los países, es de tan reducidas proporciones que más bien puede denominarse Tribuna. Pero en él hallamos un hermoso órgano allí colocado en 1889. Es de fábrica norteamericana, construído con los más exactos datos para que la extensión de sus voces se adaptara a la capacidad del templo, y en efecto resultó un instrumento digno de la Iglesia; y contribuye poderosamente a la magnificencia del culto en las fiestas solemnes.

El pavimento de simples piedras sillares, mal labradas, no correspondía a la suntuosidad del edificio y era además en ex-

tremo frío, por eso muchas personas se interesaron en que se sustituyeran con un entarimado. Desde hace dos años se dió principio a esta obra que ya está muy adelantada, y llegará a su término a medida que la piadosa generosidad de los donantes proporcione los fondos necesarios. El pavimento es en la actualidad un adorno de la Iglesia con sus rombos en la nave central, estrellas en el crucero y capillas y corte de pluma en el resto del entablado.

FACHADA. — El viajero que por primera vez recorre las calles de Quito, al llegar a dar vista el frontiscipio del templo de la Compañía comprende desde luego que las vistas fotográficas que de él se han publicado en Europa y Norteamérica no exageran su belleza. De orden corintio exhornado, como todo el templo, y de piedra (extraída según se dice de la hacienda de Tolonta) no resistente al pico y al cincel, pero que se endurece a la intemperie con la acción del tiempo, son de admirar los múltiples pormenores de la ejecución y el efecto grandioso del conjunto que acusan manos expertas en la obra de cantería y hábiles y de buen gusto. Y no se crea que esas manos fueran extranjeras: **consérvase todavía el librito forrado en pergamino, en que aparecen los nombres de los humildes canterones quitenes** que trabajaban en la obra inmortal y recibían semanalmente su salario, según las rayas que se les habían apuntado. Lástima que hayan desaparecido otros apuntes; pero del "Libro en que se asientan los gastos de la obra de la portada de la Iglesia", consta que desde el 8 de Enero de 1760 hasta 12 de Abril de 1766, es decir en poco más de seis años se gastaron en terminar la fachada 41.986 pesos y medio. Júzguese por este solo dato del asombroso costo de toda la obra, durante la larga serie de años en que trabajaron en ella centenares y centenares de obreros, y se emplearon, así, dentro como fuera del templo, materiales costosísimos y transportados con gran trabajo de largas distancias. Las seis columnas del primer cuerpo, semejantes en la forma a las del Altar Mayor, miden cinco metros de altura, y están tra-

bajadas con tal perfección que parecen estar talladas de un solo bloque, como en efecto lo dejó consignado Orbigny en sus viajes y sólo valiéndose de instrumentos se ha venido en conocimiento de que están compuestas de tres grandes trozas. Sobre la puerta principal y descansando en alta basa, se ostenta la imagen de María Inmaculada y a los lados, en bien proporcionados nichos y a la correspondiente distancia, las de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Javier, de una sola pieza, aquél con ornamentos sacerdotales y éste con la sotana y esclavina del misionero. Más próximos a la entrada y en perfecta simetría, hacen juego el busto de S. Pedro con los atributos e insignias del Pontificado Romano, y el de S. Pablo con los jeroglíficos de su apostolado entre los gentiles. Sobre las puertas laterales se divisan en sendos escudos, los Sagrados Corazones de Jesús y de María, que, así como los que enciman las tribunas del Presbiterio, son prueba patente de la antigüedad de esa devoción en Quito, y muy probable de que fueron los Jesuítas sus introductores y propagadores. En el segundo cuerpo, separado del precedente por una enorme corniza debidamente ornamentada, se presenta en primer término la ventana de colosal magnitud que hasta que se colocó el órgano en el lugar que ocupa, derramaba torrentes de luz sobre el dorado de la nave principal, haciendo apreciar su valor. Hoy está tapiada; pero los tragaluces del presbiterio, las doce ventanas del cimborio, las dos del crucero (una de ellas condenada actualmente de resultas de los temblores) y las ocho de la nave sobredicha suministran al templo suficiente luz. A uno y otro lado, sobre los bustos de los Apóstoles del primer cuerpo, están los de San Francisco de Borja y San Juan Francisco Regis; como sobre las estatuas del Santo Fundador y del Apóstol de las Indias aparecen las de los Santos jóvenes Gonzaga y Kostka. Más abajo y a los extremos, dos ángeles de gran tamaño y de piedra blanca, como todas las estatuas anteriores y el frontispicio entero, presentan dos tarjetones, el de la derecha con la letra: In nomine Jesu, y el de la izquierda, completando

el sentido, con la de omne genu flectatur. (Dóblese toda rodilla ante el nombre de Jesús). Corona este segundo cuerpo otra cornisa de proporciones idénticas a la primera, pero arqueada en su centro, para dar lugar a la cimera que termina en cruz metálica, circuida de radios dorados, y al escudo en que se lee en letras cubitales la siguiente inscripción: Divo Parenti Ignatio sacrum. "Dedicado a nuestro Padre San Ignacio". La actual torre, que tanto desdice del edificio, quedó tan cuarteada, en el terremoto de 1868, que fué preciso rehacerla hasta la altura que actualmente conserva. Había sido reconstruída, a expensas de un celoso Magistrado después del terremoto de 1859 y era la más alta de la ciudad. Tal es el templo de la Compañía de Jesús en Quito, descrito a grandes rasgos. Resta, para dar cabal concepto del edificio, apuntar las principales dimensiones. Pero antes dejemos aquí consignada la inscripción que se lee en la lápida de mármol empotrada en el muro de la actual Universidad que da al altozano de la entrada a la iglesia. Es la siguiente: "AÑO 1722 EL PADRE LEONARDO DEUBLER EMPEZO A LABRAR LAS COLUMNAS ENTERAS PARA ESTE FRONTISPICIO, LOS BUSTOS DE LOS APOSTOLES Y SUS JEROGLIFICOS INFERIORES, SIENDO VISITADOR EL REVERENDO PADRE IGNACIO MEURIO: SUSPENDIO LA OBRA EN 1725, LA CONTINUO EL HERMANO VENANCIO GANDOLFI DE LA COMPAÑIA DE JESUS ARQUITECTO MANTUANO DESDE 1760 EN EL PROVINCIALATO DEL REVERENDO PADRE JERONIMO HERCE Y SEGUNDO RECTORADO DEL REVERENDO PADRE ANGEL M. MANZO: ACABOLA EN 24 DE JULIO DE 1765, SIENDO PONTIFICE MAXIMO CLEMENTE XIII, REY DE LAS ESPAÑAS Y DE LAS INDIAS EL SEÑOR DON CARLOS III, VIRREY DE ESTOS REYNOS EL EXCELENTISIMO SEÑOR BAILIO FREY DON PEDRO MESSIA DE LA CERDA, GOBERNANDO LA REAL AUDIENCIA SEÑOR PRESIDENTE Y CAPITAN GENERAL (LICENCIADO) DON MANUEL RUBIO DE AREVALO, PROVINCIAL EL REVERENDO PADRE

JOSE BACA, RECTOR EL REVERENDO PADRE MANUEL GUILLERMO MANOSALVAS.

T. B. C. A. A. P. P.

He aquí ahora las dimensiones anunciadas:

Longitud total interior, desde la puerta al extremo del ábside	metros	58,50
Anchura interior del crucero	„	26,52
Altura de la bóveda en la nave central	„	15,80
Diámetro mayor del cimborio o media naranja	„	10,60
Anchura de la nave mayor	„	9
Longitud del presbiterio desde el comulgatorio	„	12,50
Ancho del mismo	„	9
Longitud de la sacristía	„	14,60
Anchura de la misma		

L. L. SANVICENTE, S. J.

(Publicado en el "Album Ecuatoriano" de Quito, Nº 3, Marzo de 1898).

LOS CUADROS DE LOS PROFETAS SON DE GORIBAR

Haciendo omisión del artículo publicado en "El Comercio" fecha 8 de Mayo, con el título "Los Profetas no son pintados por Goríbar sino por Hernando de la Cruz", firmado por el señor Nicolás Delgado y Víctor Mideros, queremos corresponder a un más elevado criterio artístico, pues el lector interesado en esta polémica no merece escuchar diatribas como han venido haciendo, en repetidos escritos, los arriba mencionados señores.

Tratando de probar el párrafo escrito por el señor Nicolás Delgado, aparecido en "El Comercio" del 3 de Marzo, en que dice: "..... uno firmado por el pintor (Goríbar) en forma clara y que no deja lugar a dudas, pintura que se halla en el Santuario de Guápulo.....", y por otro lado, con el deseo de comprobar otra insinuación contradictoria del mismo señor Delgado, en que refiriéndose a la opinión de cuatro pintores sobre el cuadro de Goríbar en Guápulo, dice: ".....opinión formada sobre un cuadro de Miguel de Santiago", hemos estudiado detenidamente las obras de uno y otro, encontrando verdaderamente concepciones opuestas de técnica y espíritu en los dos artistas, a pesar del arquetipo común que circula en la pintura quiteña del siglo XVII.

Miguel de Santiago es un pintor sensitivo, muy cercano al expresionismo, que luego hallará su propio lenguaje en Goya y en

pintores modernos como Roualt y Soutine. Santiago, artista de tipo dinámico, de la misma familia espiritual del Tintoretto, Delacroix, y Van Gogh, realiza en su obra lo que podríamos llamar un drama plástico. Por otro lado, técnicamente, las pinturas de Miguel de Santiago son realizadas, sin lugar a equivocarnos con materiales colorantes que tienen como aglutinante albúminas y que se denomina pintura de coagulación, técnica ésta muy complicada y para cuya realización se necesita un profundo conocimiento de la alquimia pictórica dominada solamente por muy pocos y grandes artistas.

*

Así mismo, en vista de que se ha querido probar **históricamente** por "técnicos en el arte" la paternidad de los Profetas como obra de Hernando de la Cruz, hemos hecho un examen detenido de los cuadros de este autor: "El Infierno" y un posible original del retrato de la Beata Mariana de Jesús. "El Infierno", copia fiel realizada por el pintor Antonio Salas, es una obra de grandes dimensiones, ejecutada por una personalidad pictóricamente efectivista y anecdótica, del género espiritual del barroco, sin llegar a la pureza de este estilo; pues, lo alegórico y utilitario de la obra se superpone a la concepción plástica. Este cuadro sin ningún sentido de composición, lleno de figuras sin una anatomía adecuada, es la realización justa de la crueldad del movimiento y la expresión. El hecho de que este cuadro sea una copia, y así fuese una mala copia, lo cual no se puede suponer, la concepción —no decimos realización— total de la obra está patente en toda su elocuencia descriptiva y decadente de tipo surrealista.

El retrato de la Beata Mariana de Jesús, cuadro atribuído a Hernando de la Cruz, es de una falta total de personalidad, pudiendo identificarse con cualquier pintura de su época, aunque de bas-

tante habilidad manual en su empaste, lo que nos hace suponer que el original de "El Infierno" será de mejor factura en su realización auténtica.

*

La señora Teresa López de Vallarino dice: "La obra inmortal de Goríbar o de cualquier artista es aquella sobre la cual no existe duda alguna en cuanto a su realización. Es aquella que está respalda por el **documento a la vista**, sea éste la firma o el dato histórico". Palabras talvez inspiradas en un pintor popular cuyos cuadros, tres o cuatro copias, son vendidos como únicos y originales con sendos documentos a la vista. Mas, nosotros decimos: el poema es el único signo en que se reconoce al poeta. "Quien ha conocido a Cervantes puede no conocer a Don Quijote, pero quien conoce a Don Quijote, conoce a Cervantes". Consecuentes con esta idea, entraremos a opinar sobre la obra de Goríbar en el Santuario de Guápulo y su similitud con los Profetas de la Iglesia de la Compañía.

Goríbar, pintor realista, que es lo mismo que decir pintor de pensamiento, se muestra en su obra sereno y equilibrado —cualidad esencial tanto en la obra de Guápulo como en la obra de los Profetas, y que corresponde a la mentalidad clásica establecida en la Historia del Arte por el genio de Leonardo, Ingres, Cézanne y, actualmente, por la pintura cubista. Al hablar del sentido clásico de la pintura de Goríbar no nos olvidamos de señalar cierto primitivismo en la composición, casi siempre simétrica, a diferencia de la obra de Miguel de Santiago, realizada dinámicamente y con ritmo distinto. Otro aspecto substancial que señala este primitivismo en la obra de Goríbar, es la falta de transición perspéctica entre la figura de primer plano y las alegorías teológicas colocadas en el fondo. Señalamos enfáticamente este primitivismo

para que no quepa duda de que los Profetas son realizados por un pintor americano, en este caso Goríbar, y no como se ha pretendido afirmar que su autor fué europeo, desconociendo totalmente el momento histórico del arte, marcado plenamente por el descubrimiento de la perspectiva en Italia y conocida por todo pintor de ese Continente, y que, sin embargo, no fué aplicada por la mayoría de nuestros pintores coloniales medioevalizados por el ambiente en que vivían. Observamos en los Profetas pintados por Goríbar una calidad escultórica de claro-obscuro más bien que perspéctica.

Estas observaciones anotadas son aplicadas tanto a la obra de Guápulo, firmada por Goríbar, como a los Profetas de la Compañía de Jesús. Además, técnicamente, la obra de Guápulo como la de los Profetas están realizadas sobre tela de idéntica calidad (lino) y tejido, y preparada relativamente en forma sencilla a base de blanco de España y caseína. Los pigmentos de color son, asimismo, aglutinados con aceites de uso común por los pintores de esa época, razón más, ésta, para no pensar que el cuadro de Guápulo es pintado por Miguel de Santiago pues que, como dijimos antes, su técnica es mucho más compleja.

*

La personalidad de un artista no es fenómeno mudable. Existe en su espíritu creador con calidad permanente de arquetipo histórico y como forma particular de interpretar su mundo, del cual arranca su fuerza expresiva individual. Una personalidad puede recorrer muchos caminos o experiencias técnicas que, aparentemente, pueden ser opuestas pero que, en verdad, nunca se apartan de su círculo vital. ¿Por qué, entonces, tratar de atribuír el cuadro de Guápulo, pintado por Goríbar, a su maestro Miguel de Santiago? ¿Por qué tratar de atribuír los Profetas al autor

de "El Infierno" si, en verdad, cada uno de estos pintores conserva a través de su obra una marcada personalidad artística?

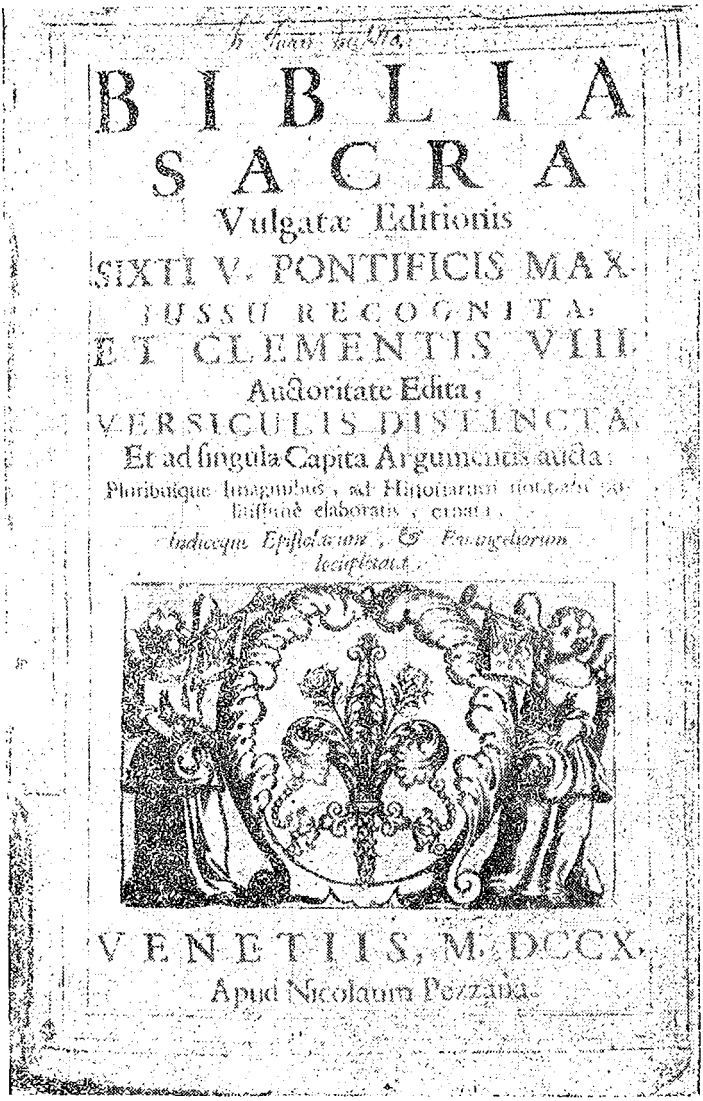
Para terminar, quiero señalar que se ha querido tergiversar las cosas al referirse a la fotografía rasante y los rayos X. Estos procedimientos sirven para probar la autenticidad de un cuadro, para saber si la pintura es o no una falsificación, y de eso no se trata en esta polémica pues, los cuadros, son auténticos originales de uno de los más grandes pintores de la Colonia, Nicolás Xavier Goríbar.

Quito, 15 de Mayo de 1950.

OSWALDO GUAYASAMIN.

Grabados de la Biblia Sacra de 1.710,

utilizados en los Cuadros de los Profetas de Coribar, en la indumentaria y algunos alegorías.



BIBLIA
SACRA
Vulgatæ Editionis
SIXTI V. PONTIFICIS MAX.
JUSSU RECOGNITA
ET CLEMENTIS VIII.
Auctoritate Edita,
VERSICULIS DISTINCTA
Et ad singula Capita Argumentis aucta:
Floribusque Imaginibus, ad Historiarum notitiam
maximè elaborata, cumulata.
Indicesque Epistolarum, & Evangeliorum
locupletata.

VENETIIS, M. DCCX.
Apud Nicolaum Pezzana.

1.—FOTOGRABADO DE LA PORTADA DE LA BIBLIA

2.—GORIBAR, ALEGORIA EN EL CUADRO DEL PROFETA ABDIAS

3.—GRABADO DE LA BIBLIA DE 1710

4.—EL PROFETA AGGEO.
DETALLE DE GORIBAR

5.-AGGEO. GRABADO DE LA BIBLIA

6.—GORIBAR. — EL PROFETA HABACUC.—DETALLE

7.—HABACUC. — GRABADO DE LA BIBLIA.

8.—GORIBAR. — EL PROFETA JOEL. — DETALLE

9.—GRABADO DE LA BIBLIA

10.—GORIBAR. — EL PROFETA NAHUM

11.—LA BIBLIA. — EL PROFETA NAHUM

Los Profetas de Goribar

Su genial creación

12.—EL PROFETA AGGEO

13.—CABEZA DEL PROFETA
HABACUC

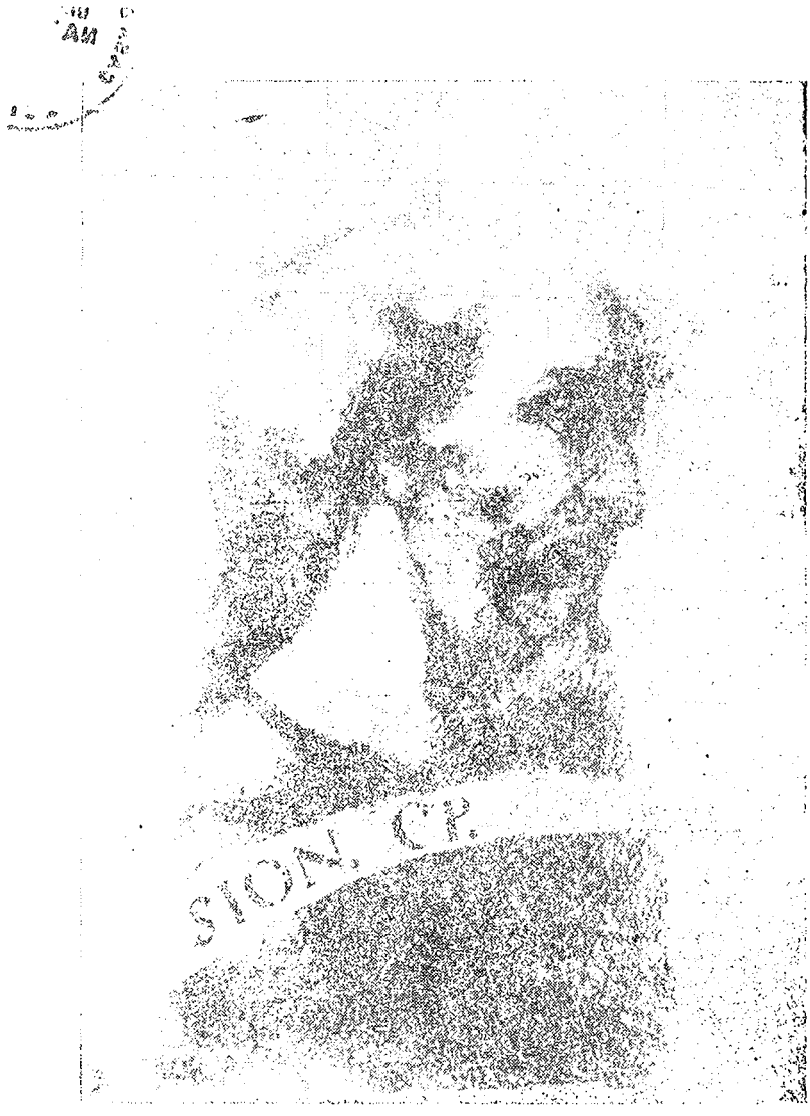
14.—EL PROFETA
JEREMIAS

15.—EL PROFETA
DANIEL

16.—EL PROFETA
JOEL

17.—EL PROFETA
MALACHIAS

18.—EL PROFETA
ABDIAS



19.--CABEZA DEL PROFETA ABDIAS.

20.—CABEZA DEL
PROFETA EZEQUIEL

21.—CABEZA DEL
PROFETA ISAIAS.

22.—CABEZA DEL
PROFETA JONAS

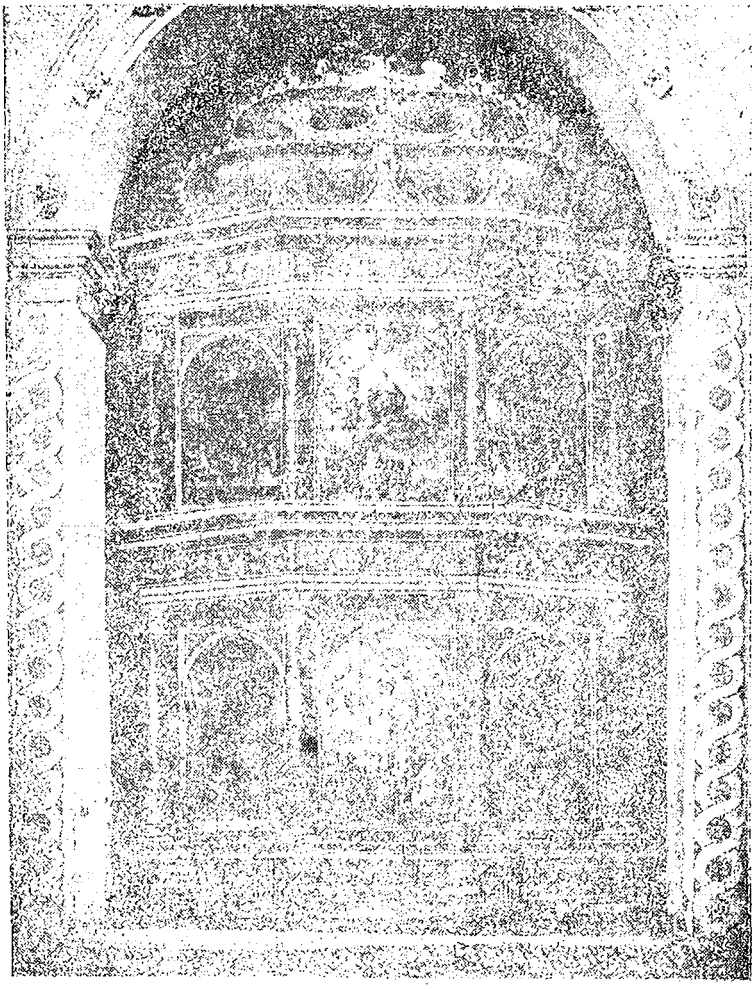
23.—EL PROFETA OSSEAS

24.—EL PROFETA
SOPHONIAS

25.—CABEZA DEL
PROFETA SOPHONIAS

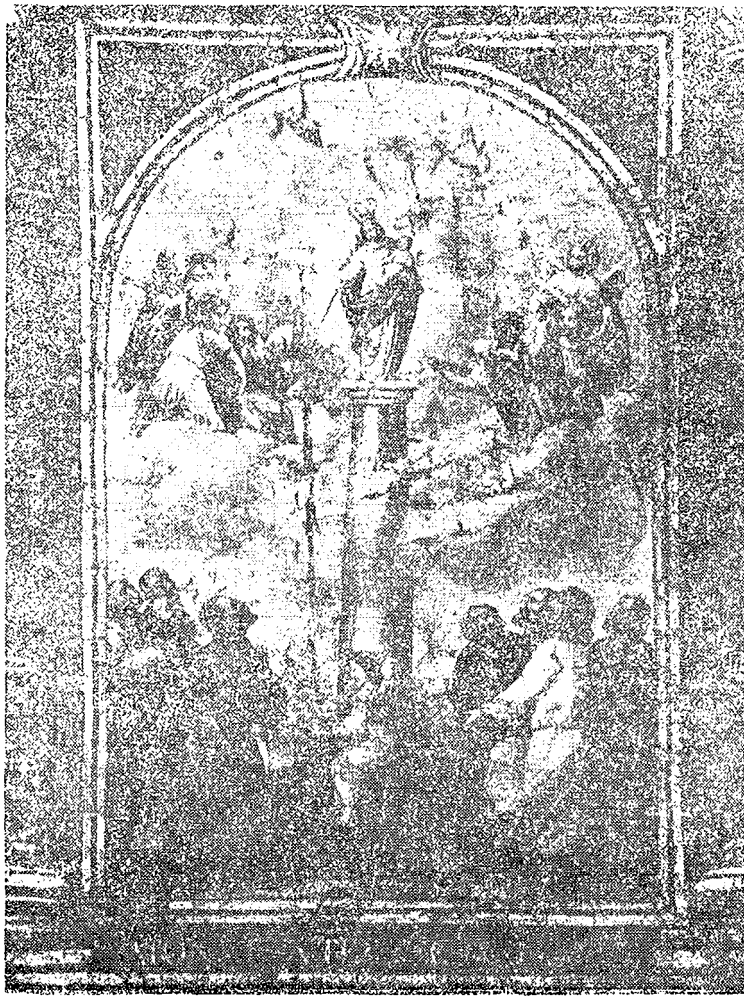
26.—DETALLE DEL PROFETA DANIEL

Cuadros firmados por Goribar



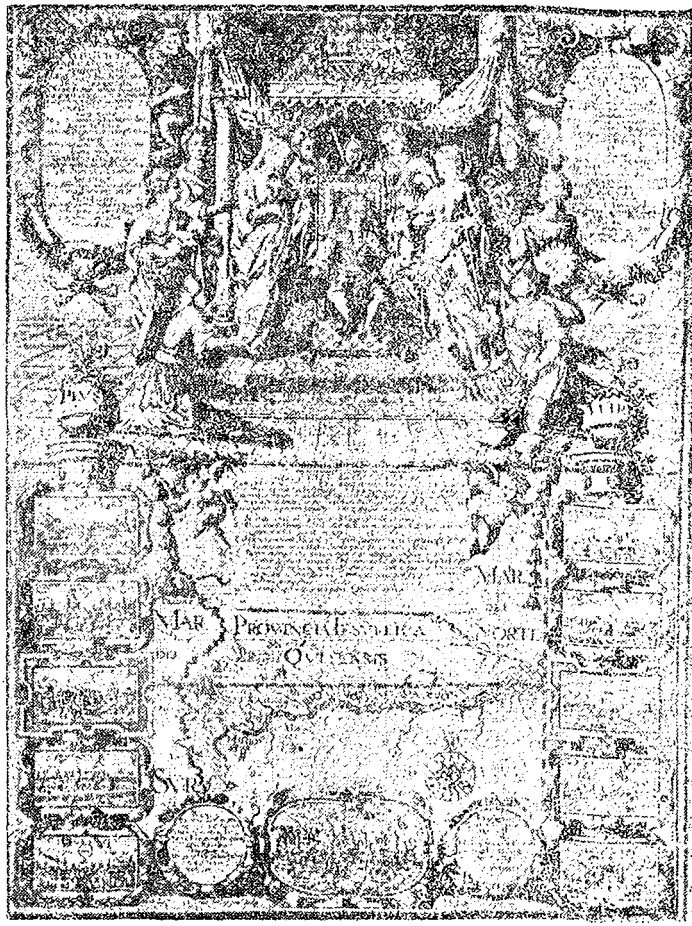
27.--CUADRO DEL RETABLO DE GUAPULO FIRMADO POR GORIBAR

28.—GORIBAR. — LA "ASUNCION" DEL RETABLO DE GUAPULO



29.—GORIBAR. — LOS APOSTOLES, DEL RETABLO DE GUAPULO

30.—GORIBAR. — LA "RESURRECCION". DETALLE DEL CUADRO DEL PROFETA AMOS



31.—GRABADO ALEGORICO DE LA PROVINCIA JESUITICA QUITEÑA, FIRMADO POR GORIBAR

Obras de Goribar

que pertenecen a las galerías del
Palacio Arzobispal y al Convento
de San Agustín de Quito.

32.—GORIBAR. — SAN SIMON (De la galería del Arzobispado de Quito)

33.—CABEZA DE SAN SIMON, (DE LA GALERIA DEL ARZOBISPADO DE QUITO).

34.—GORIBAR. — SAN JACOBO. (De la galería del Arzobispado de Quito)

35.—GORIBAR. — SAN THADEO. (De la galería del Arzobispado de Quito)

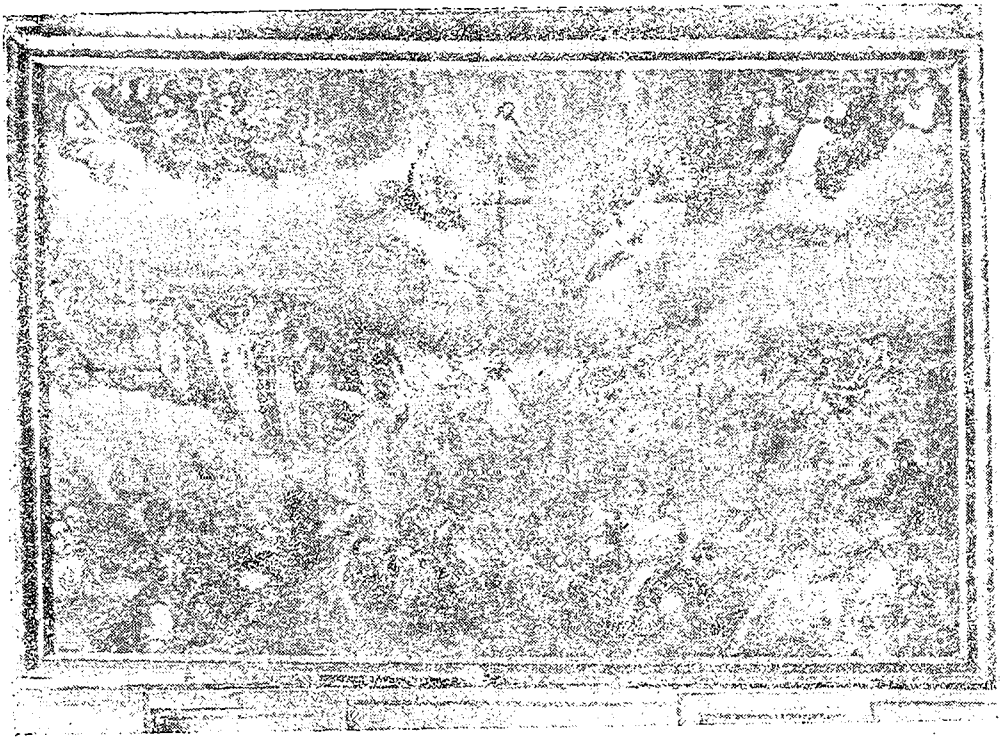
36.—GORIBAR. — VIRGEN MARIA. (De la galería del Convento de San Agustín de Quito)

37.—GORIBAR. — "EL EXTASIS DE SAN FRANCISCO". (De la galería del Convento de San Agustín de Quito)

Cuadros del Hno. Hernando de la Cruz

38.—RETRATO DE SANTA MARIANA DE JESUS, ATRIBUIDO AL HNO. HERNANDO DE LA CRUZ, QUE SE CONSERVA EN EL CARMEN ANTIGUO DE QUITO

39.—HERNANDO DE LA CRUZ. — "EL INFIERNO", copia existente en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito.



40.—HERNANDO DE LA CRUZ. — "EL JUICIO FINAL", existente en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito.

JOSE GABRIEL NAVARRO

LOS PROFETAS DE GORIBAR EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE JESUS DE QUITO

SUMARIO

En abril de 1939, el Padre Vásconez, S. J., atribuye por primera vez los cuadros de Goríbar al Hermano Hernando de la Cruz. — Mi refutación en aquel año. — Vuelve ahora el tema al debate público. — Estado de la cuestión. — Las dos iglesias jesuíticas de Quito. — La primitiva (1605-1640); la actual (1685-1765). — Descripción de aquella por Docampo en 1650. — Estado de la iglesia actual en 1695, a la que se refiere Morán de Butrón. — La iglesia de San Ignacio de Roma (1626-1685). — Su copia en Quito (1685-1766). — Vienen en 1722 los escultores jesuítas, Padre Leonardo Deubler y Hermanos Coadjutor Jorge Vinterer y Bartolomé Ferrer, a decorar la fachada y el interior de la iglesia. — Comienza la decoración del interior en 1725 y concluye en 1760, como lo afirma el P. Recio. — Goríbar pinta los Profetas para la decoración de las pilastras. — Examen de las afirmaciones de Docampo, Morán de Butrón y Velasco. — La tradición de los Profetas de Goríbar. — Panorama de la pintura quiteña en los siglos XVIII y XIX hasta nuestros días: De Goríbar hasta Pinto. — La tradición, las afirmaciones de Docampo, Morán de Butrón y Velasco y los historiadores González Suárez, Herrera, Cevallos, Mera, el P. Cappa S. J. y el Padre Astraín S. J.— Los Profetas, el cuadro de Guápulo y la lámina de Buenos Aires. — Valor de los documentos escritos y de la paleografía pictórica para la historia del arte. — El Subdirector del Museo del Prado hace un examen estilístico y técnico de los Profetas. — Resumen.

En abril de 1939, escribió el Padre Vásconez en varios números de su revista "La República del Sagrado Corazón de Jesús y de la Dolorosa del Colegio" un pequeño resumen de la historia de la edificación del templo de la Compañía, con datos sumamente interesantes que luego los comentaré y la siguiente rotunda afirmación:

"Se ha creído que (los cuadros de los Profetas) eran obra de Miguel de Santiago o de su discípulo Goríbar; pero no son de uno ni de otro, sino que se deben al pincel del Santo Hermano Coadjutor Fernando de Rivera, por otro nombre Hernando de la Cruz, por algún tiempo Director espiritual de la Beata Mariana de Jesús".

Esta proposición estaba deducida de las siguientes afirmaciones:

Primera: del Padre Jacinto Morán de Butrón que en su vida de la Beata Mariana de Jesús, dice: "A su trabajo (del Hermano Hernando de la Cruz) se deben **todos los lienzos** que adornan la iglesia, los tránsitos y aposentos".

Segunda: de Diego Rodríguez Docampo que al hablar de la excelencia del arte del Hermano Hernando de la Cruz, suelta esta frase: " como se ve en los **lienzos y cuadros** que están en la Iglesia de la Compañía de Jesús, donde se recogió y fué admitido".

Tercera: del Padre Juan de Velasco que hace alusión en su Historia a "los **muchísimos cuadros** con que su diestro pincel enriqueció al templo y al Colegio Máximo".

En las acotaciones que hice al ensayo del Padre Vásconez, en un artículo con cuatro ilustraciones que publiqué en "El Comercio" del Domingo 7 de Mayo de 1939, escribí el siguiente comentario, sin ánimo de levantar una polémica, sino con el de invitar al Padre Vásconez y a los que, como él, pudiesen pensar lo mismo sobre el asunto, a valorizar la pobreza de su argumentación:

"Fácilmente —dije— se puede ver la debilidad de las prue-

bas de tan rotunda afirmación. Para aducir la primera es necesario probar, que cuando en 1695, afirmó el Padre Morán de Butrón que **todos los lienzos que adornan la iglesia** son del Hermano Hernando de la Cruz, se hallaban ya colocados en las pilastras del templo los cuadros de los Profetas; y en cuanto a las frases **"los lienzos y cuadros que están en la iglesia"** de Rodríguez Docampo y los **"muchísimos cuadros"** con que enriqueció el templo y al Colegio Máximo, del Padre Velasco, emitidas en 1650 y 1788, no dan, ni pueden dar jamás fundamento para sentar como verdad inconcusa que los cuadros de los Profetas son del Hermano Hernando de la Cruz y no de Goríbar.

"La primera afirmación se halla reforzada por el autor del estudio histórico de nuestra referencia, con el siguiente impresionante comentario: "Estas líneas (las del Padre Morán de Butrón) se escribían en Quito por los años de 1695, en tiempo de los pintores Miguel de Santiago y Goríbar, cuyo contemporáneo era el Padre Jacinto Morán de Butrón. Ni el Padre Butrón hubiera querido ocultar el mérito de algunos de los pintores, ni se lo hubieran permitido los censores religiosos de su obra"

"Esto sólo prueba, precisamente que los cuadros de los Profetas no se hallaban entonces colocados en la iglesia y, seguramente, ni los ejecutaba todavía Nicolás Javier de Goríbar, que fué quién los pintó".

Años después, en 1944, el Padre José María Vargas, en su libro "Arte Quiteño Colonial", se hizo eco del razonamiento del Padre Vásconez en esta forma: "Un testigo ocular Diego Rodríguez (1650), otro testigo auricular inmediato, Jacinto Morán de Butrón (1696) y un tercer auricular inmediato, Juan de Velasco (1788) están conformes en atribuír al Hermano Hernando de la Cruz la paternidad artística sobre todos los cuadros de la iglesia, tránsitos y aposentos, sin que hicieran excepción de los Profetas que figuran en las columnas del Templo, ni menos alusión alguna a Goríbar..... Hay, pues, razones de peso para afirmar que los cuadros de los Profetas de la Compañía son del pincel del

Hermano Hernando de la Cruz, y mientras no se aduzcan pruebas fehacientes, no pasa de ser afirmación gratuita la que señala a Goríbar por autor de esos lienzos".

Y ahora, en 1950, el Sr. Nicolás Delgado, partiendo del mismo punto de vista de los Padres Vásconez y Vargas, atribuye al Hermano Hernando de la Cruz, "Los Profetas", porque el nombre de Goríbar no consta en los libros de cuentas de la edificación de la iglesia, ni su firma aparece en cuadro alguno, excepto en el de Guápulo "de una técnica tan inferior que cualquiera se convence, sin necesidad de ser perito en arte, que no proviene de la misma mano que pintó los cuadros de los Profetas", y se concluye: "1º Los cuadros mencionados no son pintados por Goríbar. 2º Tengo la seguridad absoluta de que tales cuadros fueron pintados por el Hermano Hernando de la Cruz, de la Sociedad de Jesús".

Y se ha preguntado también:

"Qué documento usó González Suárez para autorizar a algunos historiadores contemporáneos a asegurar lo que hoy no prueban?".

Hay un precepto jurídico que dice: "Toca probar al que pretende innovar". De manera que en el presente caso, se debería exigir la prueba a quienes defienden la tesis nueva de la paternidad artística de Hernando de la Cruz, de los cuadros de los Profetas del templo de la Compañía, y no permitir que sean ellos los que exijan documentos y pruebas fehacientes de que Goríbar fué su autor, y pisoteando toda una respetable tradición artística, hasta increpen a la sombra de nuestro máximo historiador González Suárez, para que diga qué documentos usó que autorizaran a algunos historiadores contemporáneos a asegurar lo que hoy no prueban.

Pero yo me coloco en otro terreno, no en el de la polémica, sino en el de la investigación histórica, en el cual no hay pleitos ni controversias, sino afanes de llegar a la verdad, con serenidad y sin prejuicios.

Cuando en 1939 refuté al Padre Vásconez su punto de vista para atribuír al Hermano Hernando de la Cruz la paternidad artística de los Profetas de Goríbar, apoyado en la afirmación del Padre Morán de Butrón, le insinué ya, muy delicadamente, que los cuadros de los Profetas no se hallaban entonces colocados en las pilastras del templo, ni habían sido pintados todavía.

Ahora, planteado con más ardor el problema, tanto los que defienden a Hernando de la Cruz como el que lucha por Goríbar, debieron tomar pie en mi proposición de entonces y tratar de investigar si los Profetas, como se confiesa con mucha justeza y razón, fueron hechos "especialmente para las pilastras que sostienen las naves de la Compañía y no han sido separadas de allí jamás a través de los siglos", estuvieron en la Iglesia cuando Docampo y Morán de Butrón, se refirieron a los cuadros del Hermano Hernando de la Cruz.

Y la investigación es fácil hacerla, pues en mi artículo están todos los datos, sacados precisamente de la obra del Padre Jouanen y revelados por el Padre Vásconez sobre la edificación del templo.

Voy a utilizar esos datos y, con ellos, a probar que cuando Docampo y Morán de Butrón aludieron a los cuadros del Hermano Hernando de la Cruz, que estaban en la iglesia, no se encontraban allí los Profetas.

La relación del Padre Vásconez de la edificación del templo, hecha según los datos de la obra del Padre Jouanen, nos dice lo siguiente: Que después del 1º de enero de 1605 "recibida ya la licencia del Padre General de la Compañía para edificar, juntamente con la aprobación de los planos que, desde entonces no se modificaron en cosa de importancia, se dió principio a la construcción en ese mismo año o, a lo más tardar, en el siguiente".

Que "ya en 1613 estaban terminadas la nave central y las dos naves laterales y esta obra fue tasada entonces en el valor de treinta mil pesos".

"Que en 1616 se trabajaba en el crucero que se lo terminó en 1634" según testimonio del mismo arquitecto, Hermano Coadjutor Miguel Gil del Madrigal".

"Que por la misma fecha "se iban levantando las paredes del presbiterio juntamente con las de la sacristía".

"Que en 1689 la "obra material de la iglesia estaba terminada, menos la fachada según "escribe el Padre Visitador Diego Francisco Altamirano".

"Que desde el año de 1735 el Hermano Jorge Vinterer, tirolés de nación, muy hábil escultor, labró el retablo del altar mayor".

"Que los dos grandes retablos del crucero "se deben a la devoción y generosidad de las Congregaciones de Loreto y de la Buena Muerte".

"Que el retablo del Calvario "se hizo desde 1739 hasta 1743".

"Que el Padre Recio "hizo adornar y decorar el retablo de San Luis".

"Que en 1752 "todos los altares con la nave central estaban ya decorados".

Según estos datos perfectamente constantes en documentos auténticos, los PP. Jouanen y Vásconez tejen para ellos la historia del templo en esta forma. El año de 1605 o 1606 comenzaron los trabajos de la construcción de la iglesia y fueron tan rápidamente ejecutados que en 1613 ya estaban concluídas las tres naves, en 1616 se comenzó a trabajar el crucero que fue terminado en 1634, según el testimonio del arquitecto que lo ejecutaba, Hermano Coadjutor Miguel Gil del Madrigal (que dicho sea entre paréntesis no era arquitecto); luego por la misma época (1634) se iban levantando las paredes del presbiterio y de la sacristía hasta 1689 en que se concluyó la obra material de la iglesia, menos la fachada que se la principió en 1722 y se la terminó en 1765, según reza la inscripción que los Académicos Franceses del siglo XVIII mandaron a grabar y hoy se encuentra adosada al muro de la fachada.

Para los que dicen sencillamente que "la historia se escribe con documentos" ¡qué narración más irreprochable que la que hacen los PP. Jouanen y Vásconez! Y sinembargo, apenas hay relación más errónea. ¿Las razones? Voy a exponerlas.

Las fechas que aquellos religiosos acumulan al templo actual de la Compañía, se refieren a dos edificaciones diferentes: las de 1605 hasta 1634, más o menos, corresponden al PRIMER TEMPLO que los jesuítas construyeron sobre los solares que ocuparon en 1595 según el dato existente en el Archivo de San Francisco; las de 1685 hasta 1765 corresponden al templo actual.

Docampo, por un lado, nos da la luz. Ese mismo Docampo citado por los P. P. Jouanen y Vásconez para defender la paternidad de los cuadros de Los Profetas en la persona de su Hermano en religión, Hernando de la Cruz.

Docampo en su relación del año 1650, describe la iglesia que él conoció en esta forma: "La Compañía de Jesús, dice, se fundó en esta ciudad el año de 1586 por el Padre Piñas, religioso de santa vida, y habiéndose situado la casa en diferentes tres sitios, se mudó al que al presente tiene, menos una cuadra de la Plaza Mayor. Ha ido creciendo así en la Iglesia de cal y canto de tres naves, con artesonados de madera dorados, retablo grande, costoso, Capillas por el espacio de las naves con retablos dorados, como la Sacristía, en lo material, de las buenas que hay en este reino y la cima de bóveda, ornamentos muy ricos, plata en cálices, relicarios y demás servicios del culto divino, precioso y costoso.

"Tiene tres claustros, el primero alto y bajo de arquería donde hay en él las aulas de Teología, antes retórica y gramática, con Catedráticos asignados, doctos, que nunca han faltado desde pocos años de su fundación hasta el tiempo presente; y en los altos, de celdas, y en medio del patio una fuente de agua admirable, sacada casi dos leguas. Otro segundo Cláustro alto y bajo, donde está el refectorio y demás oficinas de la casa, y arriba otras más celdas. El tercer Cláustro es del Noviciado y enfermería, que se ve acabando de formar a semejanza de los demás, y en medio del

segundo Cláustro otra fuente de la misma agua con pilas, curiosamente labradas.

"En la entrada de la portería está un espacio grande de bóveda, y a mano izquierda, como se entra, está la Sacristía, donde hay una antesala, y mirando rectamente, está el teatro de la Universidad de San Gregorio, fundada en esta Compañía con autoridad apostólica y Real, a donde se ha de pasar a dar los grados de Bachiller, Licenciados, Maestros en Artes y los de Doctores en Sagrada teología, cuyos grados se han dado y dan por señores Obispos de este Obispado, y en Sede vacante, por la dignidad que el Cabildo nombraba, lo cual se observa y continúa por el Ilmo. presente Obispo, Dr. Don Agustín de Ugarte Saravia, como cancelario mayor de esta Universidad.

"Tienen reliquias magnas de diferentes Santos y Santas, con bulas apostólicas, así en relicarios de plata dorada, como en cofrecitos de carey guarnecidos, muy curiosos, en altar particular del Bienaventurado San José en retablo rico, dotado por Juan de Vera de Mendoza y Doña Clara de Bonilla, su mujer, para entierro suyo, donde están sepultados, y para los demás sucesores.

"La Capilla mayor de esta iglesia tiene retablo rico, con imágenes de bulto y pincel, al óleo, de diferentes misterios, y el Sagrario primoroso, con un viril de plata dorada esmaltado con piedras y perlas netas; y para el servicio del altar, frontal de plata maciza, dorado, y otros muchos frontales de telas, terciopelos, damascos con casullas que corresponden a éllo, todo rico y curioso, como lo es la limpieza, servicio y adorno de todo el culto divino; y arriba están cuatro tribunas doradas para los músicos y oración de los días festivos.

"La Capilla de Nuestra Señora de Loreto está muy adornada, con retablos dorados, cuadros, frontales, lámparas de plata, y la Santa Imágen es de bulto, muy milagrosa en partos y enfermedades que se han visto y experimentado por todos los necesitados de esta república, con lo cual su devoción ha sido y es grande y sus festividades muy solemnes, con procesión de Nuestra Señora

dentro de una casa pequeña, curiosa y adornada de cera, y misterios del Santo Rosario, que celebran los niños de las escuelas, con concurso de la ciudad.

"Los altares y Capilla de San Ignacio y San Francisco Javier, que son los colaterales de la capilla mayor, están con retablos y grandes dorados e imaginería curiosa y otras capillas de diferentes Cofradías de indios, con que han sido atraídos a devoción y al mayor conocimiento de Dios Nuestro Señor.

"La capilla del Santo Cristo, hechura de Ecce-homo, muy devoto, en su retablo dorado, ha sido y es milagrosa imagen para el socorro y amparo de enfermedades, conversiones, partos de mujeres, y esto se ha experimentado diversas veces de este Santo retrato, tan venerado como frecuentado de todos, reconociendo el favor y consuelo que han recibido de la piedad de tan gran señor.

"Tiene coro alto con órgano para las fiestas célebres de sus santos y las demás votivas anejas a esta religión, la cual ha acudido con toda veneración a su obligación con ejemplares acciones de sus vidas, predicación y buen ejemplo".

Coincide la iglesia descrita por Docampo en 1650 con la actual? No, ni puede coincidir, porque aquella tenía sus naves cubiertas con artesonados de madera y todos los retablos, desde el de la Capilla Mayor hasta los laterales, eran otros, distintos, ya porque los mismos documentos citados por los P. P. Jouanen y Vásconez, dicen que los actuales fueron hechos por el Hermano Vinterer, tirolés de nación y sus compañeros en los años de 1735 al 1752 en que "todos los altares con la nave central estaban ya dorados" según afirmación del Padre Recio, ya porque las columnas salomónicas que aparecen esporádicamente en 1660 en un retablo, ya desaparecido, en Granada, es uno de los signos distintivos del barroco español de fines del siglo XVII y no llegan a Quito sino en 1722. Basta leer con mediana atención la descripción de Docampo para afirmar cómo fué el primer templo jesuítico de Quito y notar la diferencia con el actual. El templo

que conoció Docampo en 1650, tenía sin duda el tipo salón que San Francisco de Borja llevó de España a Italia para imponerlo luego como patrón de todas las iglesias jesuíticas del mundo. Pero en lugar de una sola nave, como el Gesú de Roma, tenía tres naves cubiertas con artesonados de madera y sólo su sacristía era abovedada. Su retablo mayor estaba adornado con esculturas y pinturas "de diferentes misterios", los retablos laterales estaban, como los actuales, consagrados a San Ignacio y San Francisco Javier y tenía "curiosa imaginería". Habían otros retablos que decoraban las Capillas de San José, la de Nuestra Señora de Loreto, que era la absidial, dedicada hoy a la Beata Mariana de Jesús, la del Ecce-homo y "otras Capillas de diferentes Cofradías de Indios" que, por la manera como las enumera Docampo, no debieron ser interesantes. Ni una palabra hay en la Relación sobre el púlpito, ni sobre la decoración del templo, ni menos aún sobre la fachada.

Si de lo absolutamente documentario pasamos a lo artístico, encontraremos nuevos datos para clarificar perfectamente la historia de la edificación del templo actual y distinguirlo de la iglesia primitiva, descrita por Docampo en 1650 y de la que conoció el Padre Morán de Butrón en 1695.

El templo jesuítico de Quito es un trasunto del de San Ignacio, de Roma, en su planta y alzado y hasta en su dedicación: "Divo Parenti Ignatio Sacrum" que se lee en su imafronte. Sólo hay una ligera diferencia en la organización de sus arcos formeros, pero una profunda en su decoración interior y en su fachada. Hasta los retablos de las capillas laterales, dedicadas a San Ignacio y San Francisco Javier son copias de los similares de la iglesia romana. Mas ésta fue edificada en los años transcurridos desde 1626 hasta 1685 y los retablos laterales del crucero, ejecutados mucho después por el Padre Andrea Pozzi y terminados en el siglo XVIII por Pietro Le Gros y Filippo Valle.

Si pues el prototipo del templo de la Compañía fué concluído en 1685 y los retablos laterales, a principios del siglo XVIII ¿se

concibe que la copia hubiese ya existido en 1650, cuando la describió Docampo y que las fechas de 1605, 1613, 1616 y 1634 de los documentos citados por los Padres Jouanen y Vásconez se refieran al templo actual?

Ahora bien, en este ambiente del templo primitivo descrito por Docampo, las frases que él dedica al Hermano Hernando de la Cruz, toman su verdadero significado "Los cuadros y lienzos" que están en la iglesia", son los que estuvieron en la primitiva, en la que él conoció y describió en 1650, totalmente diversa de la actual. Fijémonos que Docampo dice que el retablo de la Capilla Mayor, es decir, en el presbiterio, tiene "imágenes de pincel al óleo, de diferentes misterios", la Capilla de Loreto, hoy de la Beata Mariana de Jesús, estaba "muy adornada con cuadros". En el revestimiento de madera de los muros del presbiterio hay unos pequeños cuadros que representan cabezas de Jesús, María y de los apóstoles, pero no "misterios diferentes".

Pretender ahora, con la autoridad de Docampo, asegurar que todos los cuadros que existen en la actual iglesia son del Hermano Hernando de la Cruz, cuando han desaparecido los de las Capillas y aún los que hoy se hallan fijos en el revestimiento de los muros del presbiterio no corresponden a los nombrados por el cronista, es insensato. Con esta lógica, los cuadros que decoran los muros de la antigua Capilla de Loreto (hoy de la Beata Meriana de Jesús) y que son obra de Joaquín Pinto, entrarían también al haber del Hermano Hernando de la Cruz.

Con esta exposición que he hecho, creo que queda destruído el argumento basado en la autoridad de Docampo.

Vengamos ahora al fundado en la autoridad del Padre Jacinto Morán de Butrón, quién escribió en 1695 su Vida de la Beata Mariana de Jesús. Dice este religioso al referirse al Hermano Hernando de la Cruz: "A su trabajo se deben TODOS los lienzos que adornan la iglesia, los tránsitos y aposentos".

Veamos en qué estado se encontraba entonces la edificación de la iglesia actual.

Según los documentos aducidos por el Padre Jouanen y el Padre Vásconez, en la visita que hizo al Convento en 1689, el Padre Visitador Diego Francisco Altamirano, dejó constancia de haberse terminado la "obra material" de la iglesia menos la fachada. La **obra material**, es decir, la obra bruta, sin el acabado de la decoración ni el mobiliario eclesiástico, que, como consta de los documentos aducidos por los mismos P. P. Jouanen y Vásconez, fueron trabajados en 1735 en que comienza el escultor tirolés Jorge Vinterer, a labrar el retablo mayor, hasta 1752 en que quedaron dorados "todos los altares **con la nave central"** según el Padre Recio. Pero pongamos también atención en otro documento: la inscripción de la lápida grabada por los Académicos franceses del siglo XVIII, que dice:

"En el año de 1722 el Padre Leonardo Deubler empezó a labrar las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los Apóstoles y sus geroglíficos inferiores siendo Visitador el R. P. Ignacio Meaurio. Se suspendió la obra el año de 1725. La continuó el Hermano Venancio Gandolfi de la Compañía de Jesús arquitecto mantuano desde 1760 en el provincialato del R. P. Jerónimo de Herce y 2° rectorado del R. P. Angel M. Manca. Acabóse el 24 de julio de 1765 siendo Pontífice Máximo Clemente XIII, Rey de España y de las Indias el Señor Carlos III, Virrey de estos reinos el Excelentísimo Señor Don Fray Pedro Messia de la Cerda, Gobernador de la Real Audiencia D. Juan Pío Montúfar de Arévalo (!), Obispo el Ilustrísimo Señor Don Pedro Carrasco y Provincial el Reverendo Padre José Baca, Rector el R. P. Miguel Manosalbas".

Según esto, cuando ya los Jesuítas de Quito, pobres hasta mediados del siglo XVII, llegaron a poseer en el siglo XVIII la enorme fortuna de que hablaba Diguja al Rey en 1770 (que fue la que les permitió engarzar la obra material del templo, concluída en 1689, en la fantástica decoración que tiene en su interior y labrar la fachada como una obra de fina orfebrería) trajeron un núcleo de arquitectos y escultores de Europa para esa empre-

sa que desde 1689 hasta 1722 no la habían podido realizar, contentándose hasta entonces con la nueva iglesia de piedra con la fachada sencilla de la anterior, los mismos retablos viejos en sus capillas y los mismos cuadros que adornaban a la primera.

Pero en 1722 se halla ya en Quito el escultor P. Leonardo Deubler, que pone manos a la obra de la fachada y comienza a labrar las columnas, los bustos de los apóstoles San Pedro y San Pablo con sus respectivos geroglíficos inferiores; pero se suspende la obra en 1725 y no se la recomienza sino en 1760, bajo la dirección del arquitecto mantuano Hermano Venancio Gandolfi y se la concluye el 24 de junio de 1765, según la lápida; pero en realidad el 12 de abril de 1766, según el "Libro en que se asientan los gastos de la obra de la portada de la iglesia".

¿Por qué se interrumpiría en 1725 la obra escultórica de la fachada? Y ¿qué hicieron entre tanto el P. Deubler y sus compañeros Jorge Vinterer y Bartolomé Ferrer; escultores todos tres?

Los documentos revelados por los P. P. Jouanen y Vásconez dan la clave para la respuesta completa. Si en 1735 hacían los escultores el retablo mayor, si de 1739 a 1743 se hizo el retablo del Calvario y si por ese tiempo se hacían también los retablos del crucero y el de San Luis, que lo hizo dorar el P. Recio y si, según esos documentos en 1752 "todos los altares con la nave central" estaban ya adornados", quiere decir que desde 1725 hasta 1752 se dedicaron los escultores a la ornamentación del templo, a cincelar las columnas de piedra de las naves, a estucar las bóvedas, a labrar los retablos, el púlpito y las tribunas de los cantores, a forrar con revestimiento de madera tallada los muros que no iban con decoración cincelada, a tallar el friso, las columnitas de la balaustrada en el arranque de la bóveda, los bajorrelieves con pasajes de la vida de Sansón y el casto José que adornan las enjutas de los arcos formeros y a abrir en las pilastras los cajones en donde debían ser colocados, como motivo

decorativo, los cuadros de los Profetas que forman un todo con la ornamentación del templo.

Según esto **¿cuál es la iglesia que conoció el Padre Morán de Butrón en 1695?** La actual; pero sin ninguna decoración, limpia y pelada, arreglada con los retablos viejos, algún púlpito de tres al cuarto y sin duda los cuadros del Hermano Hernando de la Cruz pintados desde 1622 hasta 1646 en el Convento. Pero Los Profetas no, porque ellos fueron pintados para ornamento de las pilastras como los bajorrelieves de las enjutas, ejecutados para decorar los arcos formeros. Los cuadros de Los Profetas, no estaban pintados cuando el Padre Morán de Butrón escribió su libro.

"A su trabajo se debe **todos** los lienzos que adornan la iglesia" dice el Padre. Bien pudo ser respecto a los que adornaban la iglesia que conoció el Padre Butrón en 1695; mas no la actual. Toca, pues, probar que en esa otra iglesia ya estaban, y dentro de los huecos de las pilastras de las naves, ornamentando, los cuadros de los Profetas. Porque ya hemos visto que gran parte, si no todos los cuadros a que alude Docampo en su Relación y que estaban en la iglesia, en 1650, desaparecieron con los retablos y las capillas en la actual. Si con aquellos cuadros estaban también los Profetas, y no desaparecieron ni con la nueva construcción de la iglesia, ni con las vicisitudes de los tiempos, ni con las veleidades de los hombres que hoy colocan una cosa aquí para quitarla y ponerla en otra parte o para eliminarla, era preciso que ya hubieran estado incrustados en las paredes desde que los pintó el Hermano Hernado de la Cruz, precisamente cien años antes de la decoración de la iglesia actual.

Se ha dicho: "Los cuadros de Los Profetas los hizo especialmente el Hermano Hernando de la Cruz para las pilastras que sostienen las naves de la Compañía y no han sido separados de allí jamás a través de los siglos".

El mismo argumento pero en otra forma se repite así: ¿"Tuvo que esperar la Compañía 112 años a Goríbar para llenar ese

espacio calculado previamente en la construcción y decorado de la iglesia, cuando en casa los jesuítas tenían el finísimo pincel del Padre Hernando de la Cruz?".

Con lo que dejo expuesto, creo satisfacer la verdad histórica. Los cuadros fueron efectivamente hechos para decorar las pilastras del templo de la Compañía, levantadas después de la muerte del Hermano Hernando de la Cruz, y no han sido separados de allí jamás a través de los siglos, menos una vez, que los tuve yo en la Escuela de Bellas Artes, para sacar las fotografías que ilustran mi libro sobre "La Iglesia de la Compañía en Quito". No necesitaron esas pilastras esperar 112 años para ser decoradas por Goríbar porque cuando vivía este Hermano Hernando de la Cruz, ESAS PILASTRAS NO EXISTIAN.

Detengámonos un momento más en examinar las afirmaciones de Docampo, Morán de Butrón y Velasco, en las que se han apoyado los que disputan a Goríbar la ejecución de los Profetas para atribuírla a Hernando de la Cruz.

En la investigación histórica no debe aceptarse de llano en plano documento de ninguna clase sin someterlo a la hermenéutica más severa y en el caso de la prueba testimonial atender muy cuidadosamente a la calidad de los testigos, al motivo de su declaración, a las declaraciones mismas y a sus condiciones de claridad, precisión y concordancia que se requieren para la plenitud de la prueba. Y luego comparar con otros datos y documentos a ver si armonizan y se complementan.

Dice Docampo: (1650) "Tocado (el Hermano de la Cruz) de su Divina Majestad entró a una hermana suya de monja de Santa Clara y la dotó de su caudal ganado a pintor, que lo fue superior, como se ve en **los lienzos y cuadros**, que **están en la iglesia de la Compañía de Jesús**, donde se recogió y fué admitido".

Dice el Padre Morán de Butrón en 1695: "A su trabajo (del H. Hernando de la Cruz) se deben **todos los lienzos que adornan la iglesia**, los tránsitos y aposentos".

Dice el Padre Juan de Velasco en 1788: "**Los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció al templo** y al Colegio Máximo fueron el asombro del arte y el más inestimable tesoro".

Estas tres declaraciones testimoniales ¿a qué interrogatorio satisfacen? Indudablemente al que interesa a quienes atribuyen a Hernando de la Cruz los cuadros de los Profetas. Ellos preguntarían a esos testigos: "Los cuadros de Los Profetas que se encuentran decorando las pilastras del templo actual de la Compañía de Jesús, ¿son obra del Hermano Hernando de la Cruz?". Docampo les contesta: El Hermano Hernando de la Cruz era un gran pintor como lo demuestran los cuadros que están en la iglesia. Morán de Butrón les dice: todos los lienzos que adornan la iglesia son del Hermano Hernando de la Cruz. Y Velasco les responde: Muchísimos son los cuadros con que el Hermano enriqueció el templo y el Colegio.

Qué puede deducir de estas declaraciones testimoniales un historiador? Nada, sino que no hay prueba, porque niguna de las tres es clara y precisa y, reunidas todas tres, no concuerdan ni especifican algo.

Pero todavía un investigador acucioso se pregunta: ¿por qué no contestan bien al interrogatorio esos testigos? Y la respuesta hallará en la calidad con que actuaban al hacer esas declaraciones. Todos tres eran distinguidos sacerdotes que al escribir las obras en que consignaron ese testimonio, no se preocupaban para nada del arte, ni les interesaba otra cosa que cumplir con su deber: los Padres Morán de Butrón y Velasco, el de ensalzar las virtudes y el talento de su santo hermano de religión y Rodríguez Docampo, realizar del mejor modo posible el encargo del Obispo Don Agustín de Ugarte y Saravia: escribir una "descripción y relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito". Ninguno de esos cronistas se ocupó, de manera especial y distinta, del arte, del artista Hernando de la Cruz y de su obra sino para decir: Docampo, una frase banal con referencia

a los cuadros y lienzos de la iglesia primitiva; Morán de Butrón, otra, demasiado excesiva, pero referente a las telas pintadas que adornaban la iglesia inconclusa de 1695 y el Padre Velasco, otra, general, que no especifica nada, porque referirse a "los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció al templo", es no decir nada para probar que Los Profetas de Goríbar fueron ejecutados por Hernando de la Cruz.

Ante esta demostración lógica, el investigador sincero, meticuloso, serio, desapasionado y sin prejuicios, ve que esos documentos sólo pueden ser aprovechados para hablar de la primitiva iglesia y de la actual hasta 1725, en que varió por completo su decoración interior por la que se le puso. Querer extender, pues, la frase del Padre Morán de Butrón, que puede ser perfectamente verdadera al tratarse de la iglesia en 1695, a la iglesia actual, es falsear la historia.

A todo esto hay que añadir que esos testimonios citados, como no reúnen las condiciones de claridad, precisión y concordancia, no constituyen prueba para atribuír a Hernando de la Cruz, no digo los cuadros de Los Profetas, ninguno, de los cuadros de la iglesia actual, cuyo principio de edificación seguramente no lo vió y que se la terminó en 1766, esto es ciento veinte años después de su muerte.

▲

Con lo que dejo dicho me parece que rebatida queda la tesis de los que atribuyen los cuadros de Los Profetas de Goríbar a Hernando de la Cruz, apoyándose en las afirmaciones de Docampo, Morán de Butrón y Velasco, de manera que aquí debería poner punto final a esta demostración histórica, pero como no es mi intención solamente refutar errores, sino defender la verdad consagrada por historiadores como Herrera y González Suárez,

críticos como el Padre Cappa, de la Compañía de Jesús y por la tradición contínua e ininterrumpida de tres generaciones de artistas, que desde la época contemporánea de Goríbar hasta hoy nos comunicaron que Los Profetas eran de Goríbar, pasaré a exponer esta verdad desde el punto de vista de la tradición.

En filosofía se enseña que la tradición es un criterio de verdad. La Historia no puede desechar ese testimonio, naturalmente después de sujetarlo a un examen riguroso. Voy, pues, a demostrar la calidad de la tradición en el caso de Los Profetas de Goríbar, que no es una tradición popular, sino trasmitida por los artistas quiteños, en las generaciones que se sucedieron desde Goríbar hasta nuestros días. Veamos este panorama que se desarrolla en doscientos años, a partir de Miguel de Santiago.

Don Antonio Egas Venegas de Córdova, pintor y padre de una generación de artistas, fue marido de Doña Isabel de Cisneros y Alvarado, pintora e hija de Miguel de Santiago. Ellos, con Bernabé Lobato y Simón de Valenzuela, fueron compañeros de taller del insigne maestro, del cual fué Goríbar discípulo y, además, pariente, sin duda porque su abuela, Doña Mariana Ruiz parece emparentada con Doña Juana Ruiz, la madre de Miguel de Santiago.

El Siglo XVIII fue para Quito abundante en pintores, más que otro alguno. El Padre Velasco en su Historia Moderna del Reino de Quito menciona a varios que él conoció y los recordaba desde su destierro en Italia, como el **Maestro Vela, El Morlaco** en Cuenca, el **Maestro Oviedo** de Ibarra; **El Pincelillo** de Riobamba, **El Apeles** y el **Maestro Albán**, de Quito, y añade: "Varias pequeñas obras de este último y de otros modernos cuyos nombres ignoro, llevados por jesuítas, se ven actualmente en Italia, no diré con celo, pero sí con grande admiración, pareciendo increíble que puedan hacerse en América cosas tan perfectas y delicadas".

Cinco grandes familias de artistas, por lo menos, llenan el siglo XVIII y pasan al XIX y XX: la de Samaniego y su hermano

Rodríguez, la de los Cortés de Alcocer compuesta de cinco miembros: Casimiro, el abuelo, sus hijos, José y Francisco y sus nietos, Antonio y Nicolás; la de los Albán: Francisco, Vicente y Fray Juan y Fray Antonio Cecilio; la de los Cabrera, Ascencio, Nicolás y Tadeo; la de los Venegas, descendientes de Don Antonio Egas Venegas Fernández de Córdova, que se perpetuó hasta nuestros días y cuyo mejor exponente en el siglo XIX y XX fue Leandro y la de los Salas, que fundada por don Antonio, subsiste hasta ahora.

Fuera de estas familias tenemos otros pintores como Andrés Morales que fue compañero de Goríbar, Antonio Astudillo, que trabajó con Francisco Albán, José Cortés, el famoso retratista del Barón de Humboldt, a quien le alaba tanto Espejo en sus "Primicias de la Cultura de Quito". Sus dos hijos Antonio y Nicolás fueron grandes dibujantes que con, Francisco Villarroel, Antonio Barrionuevo, Antonio Silva, Vicente Sánchez, Juan de Benavides, José Ramírez y otros más, fueron en la expedición botánica de Mutis y dibujaron muchas de aquellas primorosas láminas que se conservan en Madrid y que según Sánchez Cantón, algunas parecen obras de Durero.

Discípulos de Astudillo fueron Ascencio, Nicolás y Tadeo Cabrera. Nicolás fue el mejor de ellos y el verdadero maestro de Joaquín Pinto, de quien éste se enorgulleció haber sido discípulo.

Alumnos de Samaniego y Rodríguez fueron los artistas Antonio Salas, Mariano Hinojosa, Manuel Roelas, José Martínez, José Xironsa, Félix Tello, José Joaquín Pérez y Ramón Lombeida, célebre por sus miniaturas.

Discípulos de Rodríguez fueron Barrionuevo, Silva y Sánchez que fueron en la expedición de Mutis y a quienes garantizó ante el Virrey sobre su capacidad artística "como prácticos y hombres de bien".

Los escultores Olmos y Zangurima también fueron pintores de ese mismo siglo.

Ahora bien, Goríbar, nacido en Quito por el año de 1665, del matrimonio de don José Valentín de Goríbar y Ruiz y de Doña Agustina Martínez Díaz, es el nexo de unión entre el arte quiteño del siglo XVII y el del XVIII, pues vivió más de setenta años, ya que en 1736 le encontramos pintando en San Francisco. A juzgar por esta fecha no pudo Goríbar pasar desadvertido para sus contemporáneos que le conocieron personalmente desde fines del siglo anterior y, por sus obras, quienes, aunque no lo conocieron en vida, oyeron hablar de él a sus compañeros y discípulos. Fijémonos que sólo en la familia de Don Antonio Egas Venegas, el yerno de Miguel de Santiago, marido de doña Isabel de Santiago, emparentada con Goríbar, la sucesión de artistas fue ininterrumpida desde fines del siglo XVII hasta el siglo XX, como que yo mismo alcancé a conocer a don Leandro Venegas, ya anciano y sordo, eterno tertulio y visitante de los talleres de Manosalvas, Pinto y Rafael Salas.

Samaniego, Rodríguez y Astudillo nacieron a raíz de la muerte de Goríbar: todos tres, especialmente el primero, eran hombres cultos. La biblioteca de Samaniego era de consulta para los artistas y hasta ahora se ven libros que le pertenecieron, pues acostumbraba poner en ellos su nombre "Soy de Manuel Samaniego". Cada uno de ellos formó discípulos. Y así, de Astudillo lo fueron los Cabrera y el mejor de éstos, Nicolás fue el maestro de Joaquín Pinto, a quien le enseñaba precisamente haciéndole copiar LOS PROFETAS DE GORIBAR. Yo conocí algunas de las pequeñas telas, no mayores de 24 x 30, que me las mostró el mismo Don Joaquín, cuando yo, muchacho, concurría a su casa a recibir lecciones de dibujo y pintura.

—Yo tuve muchos maestros, me decía Pinto, un día: Ramón Vargas, Rafael Venegas, Andrés Acosta, Tomás Camacho, Santos Cevallos y Nicolás Cabrera; pero de todos ellos el que me guió por el camino que he seguido fué Don Nicolás Cabrera. El me enseñó el toque franco y fresco que tenía en sus cuadros, opuesto

al relamido de su maestro Astudillo; y él me hizo copiar todos los Profetas de Goríbar.

Los PROFETAS DE GORIBAR llamaba Pinto a los cuadros de la Compañía, porque así los llamó su maestro Cabrera, alumno de Astudillo, a quien sin duda oyó llamarlos de igual modo, y Astudillo oyó decir lo mismo a sus condiscípulos, contemporáneos y compañeros de taller, Samaniego y Rodríguez, quienes, a su vez, lo oyeron repetir mil veces en la Cofradía de los Pintores, en la Capilla de Cantuña, decorada por ellos en gran parte, bajo el amparo y advocación de San Lucas, representado allí por la hermosa estatua del P. Carlos que restauró el escultor Bernardo de Legarda, autor del retablo mayor de esa Capilla y también en el gremio que tenían obligatoriamente bajo la supervigilancia del Ayuntamiento.

A la cofradía y al gremio asistirían, entre otros, Antonio Salas, discípulo de Samaniego y Rodríguez, quienes transmitirían la noticia de la paternidad de Goríbar en los cuadros de Los Profetas, a su discípulo Antonio, el que la trasmitiría a su vez, a Luis Cadena y a sus propios hijos, para que don Rafael Salas, más tarde, inculque la misma verdad en la memoria de sus discípulos de la Escuela de Bellas Artes, de la cual yo fuí uno de ellos.

Y no eran Rafael Salas y Pinto los únicos que hablaban frecuentemente de los Profetas de Goríbar, sino Juan Manosalvas, el último de los grandes maestros de nuestra tradicional escuela de pintores y que apenas sobrevivió a ellos, comenzando muy luego el moderno concepto del arte que hoy tratan de mantenerlo dentro de la misma primacía del antiguo, los jóvenes de esta generación, con talento y denuedo.

Manosalvas, ahijado de mi bisabuelo, vivió largos años en mi casa y en ella murió. Excusado decir que su habitación era un lugar de interesante tertulia artística. Allá venían Rafael y Alejandro Salas, el Doctor Diego Salas, Pinto, un hijo de Cadena que era sobrino político (ya que las esposas de Manosalvas y Cadena

eran hermanas), Antonio Salguero, Leandro Venegas, el sordo, un español José Durán discípulo de Cadena, el escultor Benalcázar y varios otros artistas, y de sus conversaciones saqué abundante documentación para la historia de la pintura quiteña, que la tengo a medio hacer. Para todos ellos, Los Profetas eran de Goríbar. Pinto tenía en su estudio una linda colección de telas quiteñas: allí conocí el Ecce-Homo de tamaño natural, pintado a la encáustica por Miguel de Santiago, que Pinto la conservaba con cuidado sumo, apuntado con alfileres sobre una amplia sábana; conocí también cuatro acuarelas de Manosalvas, talvez las únicas que hizo en Roma, varios desnudos del pintor latacungueño Manrique, un hermoso grupo de indios de Santos Cevallos, un San Juan y un David de Manosalvas hechos en Roma, y una Virgen por Goríbar. Un día desaparecieron el San Juan, el David, la Virgen de Goríbar, el Ecce-Homo y las acuarelas de Manosalvas.

—Qué hizo de esos cuadros le pregunté.

—Sabe, mi caballerito, me dijo, tuve que venderlas al señor Carlos Alberto Aguirre, porque estoy debiendo por la casita de la Merced. Me ha dado pena, sobre todo por el Santiago y el Goríbar que son difíciles de reponer. Yo tenía mucho cariño por el **Goribitar**, porque con él aprendí a pintar; pues mi maestro, Don Nicolás Cabrera, me hizo copiar todos los Profetas de la Compañía. Se los voy a mostrar. No valen nada las copias, pero las conservo como recuerdo. Con ese motivo conocí los cuadritos a que aludo más arriba y que su hija debe conservarlos.

Había, pues, una tradición fuerte sobre el autor de Los Profetas de la Compañía: una tradición no popular, sino conservada y trasmitida de generación en generación por artistas, contemporáneos unos y casi contemporáneos otros de Goríbar.

Y en la escuela de Dibujo de Don Juan Pablo Sanz, en las de Dibujo y Perspectiva del Convictorio de San Fernando, en la Escuela de pintura que dirigió Charton, en la Escuela Democrática "Miguel de Santiago", fundada en 1852, donde se hacían exposiciones de pintura y se las celebraba con altisonantes discursos, los

Profetas eran de Goríbar. Y lo fueron también para bien informados historiadores como González Suárez, Herrera, Cevallos, Mera, el P. Cappa y otros, quienes de seguro conocían la Relación de Docampo y las Historias de los Padres Morán y Velasco.

Contra esta tradición constante en los círculos artísticos, jamás discrepantes ¿qué significado puede tener la frase del P. Morán de Butrón, aunque, dando de barato, se la quisiera aplicar a la iglesia actual; una **frase general**, no dicha por un artista, ni por un crítico de arte, ni por un historiador de arte, en un libro de arte, o al tratar de cosas de arte, sino vertida incidentalmente en un libro devoto para ensalzar la figura de un santo sacerdote de la Orden a que él pertenecía?

Contra esta tradición de doscientos años ininterrumpida, llevada de generación en generación por gente consciente que se ocupaba de cosas de arte ¿qué puede significar la aseveración del Padre Morán de Butrón de que todos los cuadros de la iglesia fueron pintados por un pintor que entró a la Compañía en 1622 y murió en 1646, cuando ni siquiera se comenzaba la edificación de la iglesia de San Ignacio de Roma, menos la de Quito?

La verdad es que, ni esforzándose mucho, ni cediendo el campo de la lógica más elemental a las afirmaciones gratuitas, ni colocando el problema en el plano de las mejores suposiciones, puede llegarse a probar que el Hermano de la Cruz, entre los 24 años que llevó de religión de jesuíta en Quito, desde 1622 hasta 1646, ejecutó los 16 cuadros de Los Profetas para decorar los 16 espacios destinados a recibirlos en las pilastras del templo que un día se debía levantar. Sólo falta que los defensores del Hermano Hernando de la Cruz, entren en el terreno supraterrenal y digan que como era un santo, nada de admirar es que se hubiere anticipado a los acontecimientos.

A.

Destruídas las débiles alegaciones devotas de los religiosos jesuítas Morán de Butrón, Jouanen y Vásconez, por contradictorias a la historia de la edificación del templo y a una tradición clara, precisa, ininterrumpida y concordante de los artistas quiteños del siglo XVIII y XIX hasta nuestros días, toca rubricar nuestras conclusiones con la más formidable de las pruebas, la irrefutable, la única de la que no cabe dudar: la firma de Goríbar puesta al pie de un cuadro de Guápulo y de una lámina grabada en cobre que se conserva en la bibioteca del Colegio jesuítico del Salvador en Buenos Aires.

Hace veinte años, en un libro sobre "La Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito", hice notar ya la similitud estilística de los grupos incidentales de Los Profetas de Goríbar con los de la Asunción de la Virgen en un cuadro de Guápulo, con estas frases:

"El Goríbar de estas telas (los Profetas) es el mismo de aquel lienzo (del de Guápulo); su grupo de la Asunción de la Virgen parece arrancado del cuadro del Profeta Joel y digno compañero de la Ascensión del Profeta Amós y de la Resurrección del Profeta Osseas: la misma manera en la composición, la ejecución idéntica en sus detalles, el mismo colorido, todo en fin igual a pesar de no ser idénticos los grupos en su línea de dibujo".

Y en mi artículo de "El Comercio" de 1939 subrayé un poco más esa semejanza y dije:

"En efecto, todas estas obras que están en la Compañía se parecen a la que está en Guápulo como una gota de agua a otra. Es tan clara la semejanza, más aún, la identidad estilística, que no se necesita siquiera ser un experto para proclamarla. Puédese decir que Goríbar, al firmar el cuadro de Guápulo, firmó los de la Compañía".

Estos párrafos fueron ilustrados con cinco grandes fotografías: tres grupos de los cuadros de los Profetas Joel, Osseas y Amós y dos grupos del cuadro de Guápulo, que volvemos a reproducir para provocar el juicio, no sólo de los entendidos y aficionados, sino hasta de los ignorantes y cegatones de cuerpo y alma. (Véase grabados Nos. 8 — 23 — 29 — 30).

En cuanto al grabado de Buenos Aires, en el artículo de 1939 expresé lo siguiente:

"Se trata de una preciosa lámina de 32 por 43 centímetros, hecha en Quito con el objeto de dar a conocer unas Conclusiones teológicas que había de sustentar José Alvarez en el Colegio Máximo de Quito el día 14 de Junio de 1718.

"El grabado se conserva en la biblioteca del Colegio del Salvador, en Buenos Aires.

"En la parte superior de la lámina hay un cuadro compuesto con el príncipe de Asturias, Luis Felipe, en el centro, rodeado de las figuras alegóricas de la Caridad, Fortaleza, Religión, Sinceridad, Justicia, Esperanza, Verdad y Sacrificio, y, arrodilladas al pie, dos figuras que representan a América y a la Compañía de Jesús. En la parte inferior, rodeando un mapa de la Provincia jesuítica quiteña, se encuentran dibujadas las ciudades de Panamá, Tacunga, Ibarra, Guayaquil, Loja, Popayán, Cuenca, Riobamba, Pasto y Ambato. Al pie una vista de la ciudad de Quito.

"Aparecen como autores de la lámina el P. Juan de Narváez "que delineó la parte geográfica y la grabó en casi su integridad". El P. Miguel de Santa Cruz "que delineó y grabó una parte" y el señor Nicolás de Goríbar "que delineó una parte".

"Para nosotros la cosa era clara: el P. Narváez que había grabado en 1707 el mapa del curso del río Marañón del Padre Samuel Fritz, había ideado la lámina, dibujado la parte geográfica y grabado casi íntegramente, menos la parte ornamental que tal vez fué la que dibujó y grabó el P. Santa Cruz. En cuanto al grupo alegórico, lo hizo íntegramente Goríbar.

"Pero sea cual fuere la parte que corresponda en la ejecución a los tres artistas —dice el Padre Furlong— hemos de convenir en que se trata de una lámina tan primorosa en su conjunto como elegante en sus detalles todos, tan cabal que ni en aquellos tiempos ni en los nuestros podría hacerse una obra más perfecta".

"Pues en ese grupo alegórico de la lámina descrita, está íntegro el Goríbar de Los Profetas, que recuerda muchos de sus de-

talles en esa composición, rubricada más que con su firma, con su inconfundible estilo.

"Desde entonces, pensamos, deberíamos poner otra fecha a los cuadros de los Profetas: talvez la de uno de los primeros años del Siglo XVIII; pues se ve, por el de la fecha de la lámina estudiada por el P. Furlong, que en 1718 Goríbar trabajaba en el Convento Jesuítico de Quito. Ahora, con las fechas reveladas con el estudio histórico del que nos hemos ocupado, nos afirmamos en esta idea. Los retablos de las capillas se hacían en 1735, 1739, 1743 y según el P. Recio, "en 1752, todos los altares con la nave central estaban ya dorados". No hay duda, pues, que la decoración completa del templo se hacía en los años trascurridos durante la primera mitad del siglo XVIII y, lógicamente, Goríbar trabajaba los cuadros de los Profetas que forman parte de esa decoración por esos mismos años, y en todo caso, después de 1695 en que el P. Morán de Butrón escribió la vida de la Azucena de Quito, en la cual habló de los lienzos del Hermano Hernando de la Cruz que adornaban entonces la iglesia, cuando no existían los que compuso Goríbar.

"Claro está que con la sola fecha de 1718 de la lámina de Buenos Aires, hay que rehacer completamente la cronología que establecimos sobre los trabajos de Goríbar en nuestra monografía y comenzarla negando su presencia en San Agustín, ejecutando con Miguel de Santiago, en 1656, las obras de su pinacoteca. En este año, probablemente no existía aún Goríbar o estaba muy niño.

"La historia es una continua rectificación".

Cuando en 1939 publiqué mi artículo, el P. Vásconez inmediatamente, por un lado, y el P. José María Vargas, por otro, cinco años después, no se conformaron con esta prueba, porque, como decía éste último religioso "la sola semejanza de estilo no es argumento suficiente para establecer una verdad histórica".

Nunca me detuve a replicar semejante objeción contra una manera de investigación que es la más convincente en las obras de arte para su calificación y clasificación históricas. Al revés de

lo que pasa en los otros ramos de la historia, religiosa, política o civil, en que la documentación escrita es la capital para apreciar y juzgar la verdad de los hechos, en la historia del arte el documento escrito viene a ocupar un lugar subalterno ante la paleografía artística de la misma obra.

No pueden ser historiadores ni críticos de arte respetables, las personas que, para la clasificación de las obras de arte, han de estar buscando sólo documentos escritos o la firma autenticada de sus autores y no están capacitados para reconocer estilos o detalles y maneras que colocan a la obra de arte en su tiempo y en su hora, los que no saben distinguir la caligrafía de las obras, sus características de ejecución, rastrear los trucos de taller; minucias todas que son las que ponen en juego las grandes autoridades para calificar una obra de arte, clasificarla en una escuela, colocarla en su marco y hasta adjudicarla a un artista sin temor a equivocarse.

Buenos son los documentos, pero no hay que abusar de ellos. Hay que usar, sobre todo, en pintura la paleografía pictórica, que enseña a leer las formas y las líneas como se leen las letras y se descifran los monogramas. Hay que hacer siempre ciencia de primera mano y no repetir sólo lo que otros afirman. Las gentes y los libros que copian a otros libros y a otras gentes, no enseñan más que una ciencia muerta. La verdad es como la Naturaleza, de la cual, como dijo Leonardo de Vinci, es mejor ser el hijo que el nieto, es decir, acercarse a ella sin intermediarios, directamente.

Causa pena que un investigador del arte quiteño, que disputa a Goríbar sus Profetas, diga cosas como estas:

"Hay razones de peso para afirmar que los cuadros de los Profetas de la Compañía son del pincel del Hermano Hernando de la Cruz, y mientras no se aduzcan pruebas fehacientes, no pasa de ser una afirmación gratuita la que señala a Goríbar por autor de esos lienzos. La sola semejanza de estilo no es argumento suficiente para establecer una verdad histórica".

La historia se ha dicho se escribe con documentos. Sí, re-

plicaré yo, pero la historia del arte no se escribe con sólo documentos escritos, sino examinando la misma obra de arte. De los millones de obras clasificadas en los museos, poquísimas tienen documentación o llevan la firma de su autor. Las antiguas esculturas griegas y romanas no ostentan documentós ni llevan firma alguna y cuando esta se ha encontrado, los críticos e historiadores de arte, muchas veces la han desechado, por ser la del copista y no la del autor original.

La mayor parte de las páginas de la Historia del Arte están escritas a base de paleografía artística y no a base de documentos. Desmedrada hubiera estado la historia del arte griego si sus historiadores hubieran tenido que esperar documentos o descifrar firmas para clasificar las obras de Fidias y Lissipo.

Esto no quiere decir que desconozca el valor histórico de los documentos; pero utilizados con discreción, después de examinar su autenticidad, el grado de veracidad que encierran, la calidad de la persona que lo ha escrito, el fin y objeto que tuvo al escribirlos, las circunstancias en las que redactó esos documentos, la compulsa con otros análogos y, en el caso de las obras de arte, la concordancia con aquella a la cual se refiere el documento. Cuando no se tamizan los documentos a través de la hermeneútica, cuando, antes de aprovecharlos, no se los ajusta una crítica rigurosa, se corre el peligro de errar. Recordemos lo pasado con las cartas de Bolívar reveladas con tanta bulla por el escritor argentino Colombres Mármol, sobre la entrevista en Guayaquil de San Martín y Bolívar. Lo apócrifo de esas cartas, más se probó por su estilo que por su paleografía. Bolívar, dijo Lecuna, jamás se expresó de ese modo. Las frases y el lenguaje de esas cartas no eran en efecto de Bolívar. Y esos documentos fueron anulados de manera definitiva.

Y eso es lógico que así sea, porque en la ejecución de las obras de arte ¿qué clase de documentos escritos pueden aducirse como pruebas fehacientes de la paternidad de ellas? Una firma, una escritura de contrato, un recibo. Una firma puesta el pie del cua-

dro o de la estatua; una escritura de contrato para la ejecución de una pintura, de una escultura o de un edificio; un recibo de la cantidad pagada por la obra artística del autor. Pero las firmas en las obras de arte, a excepción de los tiempos actuales, son rarísimas y se pueden falsificar; la escritura de contrato de la ejecución de la obra o el recibo de su precio no abonan necesariamente la autenticidad de la obra que se juzga; de manera que en todos los casos, la crítica exige comprobar la verdad del documento escrito con el examen de la obra misma, porque las calidades y cualidades de la obra, de estilo y de factura, son las únicas menos falsificables u ocultables, que delatan y prueban la verdadera paternidad de la obra de arte. ¿Cuántas obras de arte griego, volvamos a repetirlo, llevan firmas que la crítica ha rechazado por corresponder al copista y no al original? Esto indica hasta dónde va en su desconfianza al documento escrito, el verdadero historiador de arte. Cuántos cuadros falsificados admirablemente han sido firmados con el nombre o las siglas de un artista, y luego reconocidos como falsos! Y si lo más íntimo de las obras, la firma pintada o grabada, no indican la autenticidad de la obra del artista ¿cómo se puede atestiguarla con lo que dice una escritura de contrato o un recibo de dinero referentes a ella? Esta clase de documentos fehacientes (?) para la historia de hechos o sucesos, no tiene sino calidad de indicio para la obra de arte, que tiene que ser calificada y clasificada en sí, de preferencia a cualquiera otra manera.

Alegar pues, para combatir la paternidad de los Profetas de Goríbar, la falta en ellos de la firma de este artista y el hecho de no constar lo que se le pagó en los libros de cuentas de la obra de la iglesia despreciando una tradición seria y lo que revela un simple estudio comparativo de aquellos con el cuadro de Guápulo y la lámina del Colegio del Salvador de Buenos Aires, para atribuir al Hermano Hernando de la Cruz, a quien se le abona en su favor esas mismas fallas como condiciones anexas a su estado religioso, es verdaderamente inaudito. ¿Cómo se puede escribir la historia de nuestro arte con semejante lógica? No deben olvidar los

que a esta tarea se han dedicado con esta polémica, el inmenso daño que han hecho desviando el criterio público antes de haber realizado un completo estudio verdaderamente serio y sereno del significado y alcance de aquella frasecita del Padre Morán de Butrón: "todos los cuadros de la iglesia y convento de los jesuítas de Quito son del Hermano Hernando de la Cruz", comentada por los padres Jouanen y Vásconez e inflada hasta más no poder por los defensores posteriores de ella, con una pasión tal que por su deseo, por poco borran a Goríbar de la historia del arte ecuatoriano.

No otra cosa significan las conclusiones a que han llegado pintores como los señores Víctor Mideros y Nicolás Delgado:

Que los cuadros de los Profetas han sido atribuídos sofísticamente a Goríbar.

Que no han encontrado otros cuadros que se crean de Goríbar, aparte de una colección de cuadros que representan a diferentes santos de la Orden Seráfica en el Convento de San Francisco mediocres de concepto y de factura.

Que el cuadro de Guápulo, firmado y otro aparentemente firmado de una colección particular, son de un valor artístico-técnico tan inferior al de los que representan a los Profetas.

Que para pintar los Profetas, se necesitaba ser sin duda un gran artista versado en cuestiones bíblicas, fuera de otros requisitos de verdadera cultura artística general.

Que para llegar a la culminación de esta obra en un ambiente de iniciación pictórica, era necesario tener un atavismo, un ancestro de pasadas culturas (?) como es el caso del Hermano Hernando de la Cruz.

Que como el Hermano Hernando de la Cruz, en el mundo era Fernando de Rivera, era **sin duda,** familia del famoso pintor José de Rivera, conocido en el mundo del arte como El Españoleto.

Y todas estas afirmaciones, que desdicen de la seriedad con que se deben tratar estos problemas, vertidas y estampadas, sólo porque el Padre Morán de Butrón afirmó en 1695 que todos los

cuadros del Convento y de la iglesia jesuíticas de Quito, en su tiempo eran pintados por el santo Hermano Hernando!

A

De una ligereza inconcebible en un asunto serio, hay que tachar a quienes niegan la identidad absoluta y evidente, aún a la vista de un profano, entre los grupos incidentales de los cuadros de los Profetas y los del cuadro de Guápulo. Son tan idénticos como no pueden serlo más. El Sr. Nicolás Delgado lo ve de un valor artístico inferior. Nada más apartado de la verdad. Tal vez él ve y aprecia el telón en su conjunto que en realidad no es interesante. Pero hay que ver los grupos de Apóstoles junto a la Virgen, que, talvez sean lo único de la mano de Goríbar. Lo demás sería hecho en el taller por otras manos. Es sabido que en los Obradores de artistas de todo el mundo, desde Rafael y Leonardo hasta Zuloaga y los nuestros, los discípulos o compañeros de taller hacían la mayor parte de muchas obras y los maestros daban la última mano o ejecutaban alguna cosa para poner su marca y sello personal. Vuelvo a repetir, son los detalles, los grupos de los apóstoles o discípulos que figuran al pie de la Virgen, en el cuadro de Guápulo, los que hay que destacar para el cotejo con los grupos similares de los cuadros de Los Profetas, y poder ver claramente el nexo de unión de aquellos grupos.

Acerca del examen técnico y estilístico de las obras de arte para los efectos de su calificación y clasificación debemos advertir que yerran de medio a medio quienes en una obra de conjunto de un artista, buscaren la identidad total y absoluta entre todas ellas, sin tener en cuenta, no sólo los factores del tiempo en que fueron hechas durante la vida del artista, sino otras cosillas más que escapan a la mirada y examen de quienes no tienen educado su espíritu para apreciarlas. Los artistas de fuerte personalidad, hacen en

un mismo momento de su vida de trabajo, obras diferentes, ya según convenga tratar el objeto o tema de la obra, ya el material de ella, ya el sujeto, ya en fin según el estado de ánimo en que se hallan ellos y su modelo. Sólo los artistas mediocres son pobres de recursos y amanerados, lo que hace que se les conozca fácilmente por la receta que tienen para la composición, para la ejecución, y hasta para el empleo y uso de los colores y los trucos de taller. En cambio los artistas que sobresalen por su personalidad, son varios en sus conocimientos y no tienen una sola manera.

Una de las cosas que yo no cesaba de admirar en la Exposición de Goya, que la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, realizó el año de 1928, de toda la obra del ilustre sordo, —porque se decía con orgullo que no había obra de Goya que no se hallase allí— era la calificación de todo ese inmenso conjunto de obras de distintas calidades y ejecutadas en diversas épocas, arregladas por los críticos conocedores de Goya, por años, y ver cuatro o cinco retratos hechos en un mismo año que su técnica y manera de ejecución no tenían aparentemente el menor parecido. Para un neófito, ello era incomprensible.

Esto demuestra que no es tan fácil el examen estilístico en las obras de arte, sino asunto complicado que requiere pleno dominio del arte, grandes conocimientos de las técnicas y, sobre todo, una sutileza y sensibilidad de espíritu para apreciar los rasgos básicos de la técnica de un artista, a través de su vida, aunque se hallen a veces borrados, encubiertos o disfrazados, adrede o por circunstancias especiales aunque inexplicables. Querer tener una obra de un artista perfectamente autenticada, como el único patrón y la sóla medida para reconocer las otras obras es no tener idea de la crítica artística. El que así procede o cree que se debe proceder debe abandonar la tarea y dedicarse a otra cosa. No hay "varillas de San Cipriano" para descubrir el oro oculto en el terreno del arte. Así como en la escritura de una persona hay rasgos personales y permanentes y otros transitorios y variables, lo mismo se encuentra en la obra de arte. Los que conocen la letra

de sus amigos y reciben cartas de ellos con frecuencia, en cuanto ven el sobre escrito, ya saben de cual amigo es la carta y les da lo mismo que éste escriba con lápiz o tinta, en un rato de calma o en otro de emoción, ligeramente o despacio, enfermo o incómodo o bien sentado junto a su escritorio, siempre reconocen la letra de su amigo y no la confunden con la de otro. Y si un cúmulo de cartas de diversas personas, recibidas en años, quieren clasificarlas por el nombre de cada cual, no necesitan fijarse en las firmas, sino pasar una mirada ligera por ellas, seguro de que no se equivocarán jamás en sus autores. Y no importará que en el montón hubiere cartas de la misma persona escritas en diversos tiempos, bajo diversos climas de espíritu y en diferentes circunstancias y con plumas o lápices distintos: el amigo conocerá y distinguirá los rasgos inmutables de la letra de cada uno de sus amigos.

Pues lo mismo pasa en las obras de arte. Sólo que hay que ser el amigo del artista para conocer sus obras, así sean las primeras como las últimas y las intermedias, ejecutadas en su vida. Sí, hay que ser el amigo, es decir, hay que conocerle y comprenderle bien. De lo contrario, le pasará como al que por primera vez ve la letra de una persona, que no sabe de quién es, aunque sea la de un hombre célebre.

Por eso es que me he admirado siempre del poco escrúpulo con que muchos de nuestros aficionados al arte y a su historia, hacen repartición de obras entre nuestros artistas de los siglos pasados, y en publicaciones que se precian de serias o en exposiciones que deberían serlo, aparece cada cuadro o estatua con su autor y su siglo. ¿Por qué pues, admiramos que el P. Morán de Butrón, hubiere adjudicado todos los cuadros de la primitiva iglesia jesuítica de Quito al Hermano Hernando de la Cruz? Por qué llamarnos la atención que los P. P. Jouanen y Vásconez extiendan esa afirmación a los cuadros de la iglesia actual? Ni que uno de nuestros buenos pintores llegue hasta hacerlo hijo de familia del Españoleto y un religioso dominicano afirme que la primera etapa de la pintura quiteña está personificada por un religioso dominicano

pintor, el P. Bedón y el Hermano Hernando de la Cruz; pero el que de hecho formó escuela es éste"? No hay escuela quiteña; pero sí hay escuela del Hermano de la Cruz!...

En el caso actual, a más de las pruebas que he dado de la imposibilidad absoluta de que esos documentos de los Profetas fueran pintados por el Hermano de la Cruz, tengo que añadir la de que fueron pintados por el autor de aquellos grupos que se muestran a un lado y al otro de la Virgen en el cuadro y que se parecen como una gota a otra, a los grupos de los Profetas, en factura, en dibujo, en manera, en técnica, en todo, como puede verse sólo a la simple vista y contemplación de las fotografías que ilustran este trabajo. Es el caso en que el crítico nada tiene que hacer para calificar la obra de arte que juzga. (Grabado Nº 29).

Ahora paso al grabado que existe en Buenos Aires. Ese grabado que lo he visto y que el P. Vargas yo no se por qué dice que en él "se alegoriza a la Provincia jesuítica de Quito", pues yo me expresé bien claro en el artículo en que dí a conocer su existencia el año de 1939, aparte de la prueba material que nos dá el estilo de Goríbar, corroborando la que se encuentra en el cuadro de Guápulo, conduce, por la fecha que lleva, a localizar a Goríbar cuando trabajaba en el Convento y para el Convento de los Jesuítas de Quito; punto capital para explicar muchos problemas respecto a Goríbar.

Que indica la fecha 1718 de la lámina? Que Goríbar trabajaba en ese año en el Convento jesuítico de Quito. Sí: ya en ese año Goríbar, en la plenitud de sus facultades, trabajaba para los jesuítas, como un siglo antes el Hermano Hernando de la Cruz lo hacía: éste por sus sentimientos religiosos, aquél por gratitud. Hay que saber que los jesuítas recogieron a Goríbar, cuando salío del taller de Miguel de Santiago, despedido por el genio irascible de este maestro, y se halló solo y desamparado. Los jesuítas lo llevaron como mayordomo a su hacienda Yurac-Compañía, en Pintag, hoy propiedad de la familia Mena-Caamaño, en cuyas minas de piedra, aún se encuentran, entre malezas, a medio hacer,

columnas y estatuas para la fachada de la iglesia. Esto pasaba antes del año de 1688, en que lo encontramos en Guápulo, donde su hermano Miguel era Coadjutor de la parroquia, haciendo bautizar a su hijo, el 10 de Octubre de ese año, con el nombre muy revelador de Francisco de Borja, el santo jesuíta, que acababa de ser canonizado. El año anterior, 1687, se había casado con Doña María Guerra. Los jesuítas que conocían el talento de Goríbar le hicieron trabajar muchos cuadros para la iglesia de Pintag y luego los Profetas, para la iglesia de Quito. Estos datos no son invención mía, sino tomados de un precioso manuscrito de un viejo artista, compañero y contemporáneo de D. Juan Pablo Sanz, de Luis Cadena, Salas, Manosalbas y Pinto, que era una especie de cronista de las artes en Quito y trasladó al papel datos sobre ellos, recogidos de labios de los viejos artistas de su época. Para valorizar toda esta documentación tradicional hay que pensar que el arte floreciente del Quito de esas épocas no tenía apoyo en la literatura y por tanto, no tenía ambiente. Este cronista se dió a la inteligente tarea de recoger de los labios de los viejos artistas, de Samaniego para abajo, todo lo que sabían de los antecesores en el arte y luego él siguió añadiendo lo de los contemporáneos, salvando del olvido a muchos. Pues bien, el manuscrito está en mi archivo, yo lo salvé en momento oportuno de ser destruído. No cuento más detalles, porque eso sería divagar. Pero, de una vez por todas, quiero dejar constancia que la tradición artística a que me referí en parráfos anteriores sobre la obra de Goríbar, tuvo su cronista, y la crónica está en mis manos.

Con la fecha de la lámina de Buenos Aires, la fecha del bautismo del hijo en Guápulo, las fechas 1735, 1739, 1743 y 1752 reveladas por el P. Jouanen y el P. Vásconez sobre la decoración escultórica del interior del templo y las fechas de 1722, 1760 y 1765 de la lápida sobre la fachada, comparando estas entre sí y las de 1726 en que se encuentra a Goríbar firmando una petición de los barrios de Quito y 1736, pintando en San Francisco, situamos, sin temor de errar, a Goríbar pintando los cuadros de los Profetas·

para decorar las pilastras del templo, cuando éste se decoraba, entre los años 1725 y 1760. Pero como en 1760 ya no existía Goríbar, que nació más o menos en 1665 o 1670, es más que probable que esos cuadros los pintó en 1725, más o menos, cuando el tenía sesenta años, es decir la plenitud del genio y del ingenio, o en una fecha aproximada. Así la vida de Goríbar queda lógicamente explicada y hecha. Nace en 1665, en 1685 muere su padre y queda con sus dos hermanos menores bajo la curatela de la madre. En 1687 se casa joven, en 1688 hace bautizar a su hijo, en 1718 trabaja la lámina de Buenos Aires con el P. Fritz y el P. Narváez, en 1725, los cuadros para la iglesia y en 1726, se lo encuentra firmando una petición de los barrios de Quito al Cabildo y en 1736, en San Francisco, con 71 años encima, renovando las pinturas del coro y celdas altas.

Qué distantes quedaron todas estas fechas de las de 1622 y 1646 en que el Hermano Hernando de la Cruz estaba en el Convento pintando y enseñando a pintar al Hermano Domingo de San Francisco!

La confirmación del grupo alegórico de la lámina, revela al gran artista y diestro dibujante, que más tarde iba a pintar los Profetas en su querida iglesia jesuítica de su patria y esos hermosos grupos de apóstoles y discípulos de Jesús que despedían a la Virgen en su Asunción a los cielos, en el cuadro de Guápulo, del cual era Coadjutor su hermano Miguel.

No hay parecido simple de rostros, ni de posturas, que tanto halaga a la Sra. Teresa de Vallarino para proclamar por la identidad de la cara de la Beata Mariana, atribuída a Hernando de la Cruz y la del Profeta Malaquías de Goríbar, que aquel es el autor de los cuadros murales de la iglesia, sino algo más interesante que ese detalle sin ninguna significación desde que los Cristos crucificados y las Venus griegas por ejemplo, tienen un arquetipo invariable. Es la composición, la manera de dibujar, de pintar, de modo que siendo las figuras de los grupos distintas de los que forman los de los Profetas, tienen rasgos artísticos comunes, que son el estilo,

la caligrafía, el modo personal de expresión, propios del pintor, que sellan más que la firma la paternidad de sus obras.

▲

Los cuadros de Goríbar han sido calificados por tres grandes autoridades extranjeras: Giulio Arístide Sartorio, José María López Mezquita y Francisco Javier Sánchez Cantón: famosos pintores los dos primeros; reputado crítico e historiador de arte y Subdirector del Museo del Prado, el segundo. Todos ellos colocaron a los Profetas en el siglo XVIII, y Sartorio y Sánchez Cantón invocaron entre otras razones, la de la distancia; sólo que Sartorio subrayó demasiado el italianismo de ellos y Cantón lo explicó. Oigamos la opinión de este eminente experto que va por el mundo clasificando cuadros en Museos y colecciones particulares.

"No cabe duda de la ascendencia española de los Profetas de Goríbar. Su italianismo es el general en nuestra pintura religiosa de la primera mitad del siglo XVII. Aunque la vida de Goríbar se puede calcular transcurrida entre 1636 y 1700, su arte no sigue al cómpas que el que de aquí llevaba entonces. Motivo: la distancia. En las figuras grandiosas, sobre fondo de paisaje, del pintor quiteño, veo términos de una serie que quizá encabece en España el Apóstol del Mundo en el Escorial, y que se continúa por el Greco, Pantoja, Cajés y Zurbarán, y que a comienzos del siglo XVIII producen todavía los santos de los pilares de San Pablo en Sevillla. En cuanto a la composición, que en tipos y pormenores creo ver claros enlaces con Zurbarán y su círculo. De él pudiera proceder el "primitivismo" de las escenas anecdóticas de los fondos; inverosímiles en el arte italiano del siglo XVII. La mezcla del realismo de los tipos con lo convencional de los trajes y actitudes, tampoco nos apartan de la fuente indicada: recuérdanos algunas figuras de la Sacristía de Guadalupe, la serie de retratos

de los Laras, etc, etc. Todo ello muy anterior a los años en que pintaba Goríbar, pues la última fecha conocida de Zurbarán es de febrero de 1664, y las citadas no son, ni con mucho, sus obras postreras. — Goríbar es, para mí, un eslabón en la cadena del realismo español, no contaminado del barroquismo de Flandes más que en cierto gusto por la exuberancia formal, pero alejado de las complicaciones y ritmos libres del estilo nuevo. — No intenta lo dicho menguar la personalidad de Goríbar, sino aclarar su verosímil genealogía. Ni en reproducción se confunden sus cuadros con los de ningún otro pintor hispano, y todavía queda el colorido, donde, según el señor Navarro, reside su mayor encanto".

Sánchez Cantón distingue, como se ve, en los Profetas, la composición de los cuadros, por una parte, y los tipos y detalles, por otra, para afirmar que aquella es una derivación de la de los compositores españoles del siglo XVII que se prolonga hasta el siglo XVIII, los tipos y detalles se hallan claramente enlazados con Zurbarán, y el italianismo anotado por Sartorio es el general de la pintura española de la primera mitad del Siglo XVII. De lo que se deduce que los Profetas no pudieron ser pintados en Quito sino en la segunda mitad del siglo XVII o en el siglo XVIII por el motivo de la distancia, que en todo el arte quiteño, lo mismo en la pintura, como en la arquitectura y escultura, hay que tener siempre presente.

Ahora bien, cuando ya había nacido el Hermano Hernando de la Cruz, Zurbarán aún no venía al mundo y cuando murió aquél, éste siguió viviendo más de veinte años. De modo que, aplicando una elemental lógica, podía seguir las huellas de Zurbarán un artista quiteño de fines del siglo XVII o del XVIII; más nunca un artista de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. En nuestro caso concreto el pintor quiteño de fines del siglo XVI y principios del XVII es Hernando de la Cruz (1591-1646) y el de mediados del XVII y primera mitad del XVIII, Goríbar. ¿Cuál de los dos podía seguir la huella artística de Zurbarán: el que murió

veinte años antes que él o quien vino al mundo probablemente el año en que murió el gran artista español?

Tengamos presente que cuando Sánchez Cantón calificó los cuadros de Goríbar, las fechas sobre las cuales se conjeturaba la cronología de su vida artística eran tres: la de 1656 en que se concluía la galería de cuadros del claustro bajo del Convento de San Agustín, en el provincialato de Fray Basílico de Rivera y, en la ejecución de algunos cuadros de ella, se aseguraba había tomado parte Goríbar; la de 1688 en que hacía bautizar a su hijo primogénito en Guápulo y la de 1736, en la que se le encontraba pintado en San Francisco; fechas que le daban una longevidad de cien años, suponiendo que cuando pintaba en San Agustín hubiese tenido sólo veinte años. Esto me hizo desechar la calificación de González Jimenéz de los cuadros de San Agustín, en la placa de mármol de la galería que aseguaraba la presencia de Goríbar entre los pintores de aquellos cuadros, y decidir terminantemente que cuando Miguel de Santiago y otros pintaban cuadros en ese Convento, Goríbar no existía. El tiempo lo confirmó.

Que acertó en su opinión Sánchez Cantón se ve por las nuevas fechas que sobre Goríbar han aportado investigaciones posteriores, las reveladas por el P. Furlong, en el grabado de Buenos Aires y los P. P. Jouanen y Velasco sobre la decoración interior de la iglesia.

Confirma también el claro juicio del ilustre Subdirector del Museo del Prado, la edición de la Biblia de Pezzana de 1710 que la tenía el señor Cristóbal de Gangotena y Jijón, de la que me ocupé en una conferencia que dicté en la Universidad de Quito en 1931, para probar que no había plagio en arte y librar a Goríbar y a Miguel de Santiago del calificativo de plagiarios, por haber, el primero, copiado algo de las láminas de la Biblia de Pezzana y, el segundo, los grabados de Bolswert.

Los grabados de las Biblias editadas por Nicolás Pezzana son del siglo XVIII. A los que impugnan esta fecha tocaba probar que son del XVII, y muy de principios del Siglo XVII para que el San-

to Hermano de la Cruz alcanzase a inspirarse en ellos entre los años de 1622 y 1646, en que estuvo pintando en la Compañía de Jesús.

No olviden los contendores el precepto jurídico que es un apotegma universal: Toca probar al que pretende innovar.

▲

He llegado al fin de mi propósito, aunque no he dicho todavía cuanto puedo decir en la materia. Voy, pues, a poner un punto a esta explicación, que no será final sino seguido, si las circunstancias lo exigieren. Pero antes resumiré lo dicho.

La paternidad de los Profetas de Goríbar estaba consagrada por la posesión de un título reconocido en una larga, ininterrumpida y nunca contradicha tradición de doscientos años a través de generaciones de artistas, de investigadores, historiadores y cronistas y hasta viajeros que han escrito acerca de Quito, su arte y sus artistas.

Contra esta dos veces secular tradición se presenta un pequeño grupo de personas que asegura que los Profetas fueron pintados por el Hermano Hernando de la Cruz S. J. allá por los años de 1622 a 1646, que "los hizo especialmente para las pilastras que sustentan las naves de la Compañía y no han sido separados de allí jamás a través de los siglos" según textualmente lo dice el señor Nicolás Delgado, el principal sostenedor de aquella tesis.

Traen y presentan como prueba, una sola testimonial, rendida por tres testigos: uno que declara en 1650, otro en 1695 y el tercero en 1788. El primero dice que en 1650 hay **lienzos y cuadros** del Hermano Hernando de la Cruz en la iglesia de la Compañía; el segundo, que **todos los cuadros** que están en la iglesia en 1695, son de dicho Hermano; y el tercero, que **muchísimos cuadros** del Hermano Hernando enriquecían el templo y el Colegio Máximo cuando salió de Quito el declarante expulsado por Carlos III.

Contra esta prueba he presentado las siguientes objeciones:

I.—Ninguno de los tres testigos, se refiere a Los Profetas de Goríbar.

II.—Todos se refieren a cuadros y lienzos del Hermano Hernando de la Cruz que estaban en la iglesia en 1650, 1695, 1775, sin especificarlos .

III.—Las declaraciones no son claras, ni precisas, ni concordantes. No son claras, porque no dicen expresamente qué cuadros de la iglesia son o eran del Hermano Hernando de la Cruz. No son precisas, porque no se relacionan inequívocamente con el objeto de tesis que se trata y se debe de probar: los cuadros de los Profetas. No son concordantes, porque el uno habla de la iglesia de 1650, y el otro de la iglesia de 1695 y el tercero, de la iglesia en 1775 y esa iglesia no fue la misma en esos años. La iglesia en 1650 fué la primitiva, descrita por el mismo testigo declarante en su Relación bien conocida; la iglesia en 1695 fué la actual, pero inconclusa entonces y desnuda de todos sus retablos, tribunas, púlpito, coro, decoración interior de la que forman parte los Profetas y de su fachada; y la iglesia del tercer testigo es la actual también, pero tal como se la terminó en 1765.

IV.—Que los cuadros que conoció el primer testigo en la primera iglesia, en 1650, desaparecieron en la posterior, como puede deducirse de la simple comparación de lo que el testigo describe con lo que se vé actualmente.

V.—Que los cuadros a que el segundo testigo se refiere son los de iglesia inconclusa de 1695 y que debieron retirarse cuando en 1722 se comenzó la decoración fastuosa del templo jesuítico, que los hizo innecesarios.

VI.—Que de los cuadros a que hace referencia el tercero de los testigos en 1788 con tanta vaguedad, muchos de ellos, así como estatuas y la custodia de plata, oro, diamantes y esmeraldas, se llevaron las autoridades españolas, contentándose, como dice el P. Cappa, con sólo dejar una lista de ellos y un dibujo de la custodia.

Consecuencia lógica: que con las declaraciones de Docampo, Morán de Butrón no hay prueba para adjudicar los Profetas al Hermano Hernando de la Cruz. Y no habiéndola, sigue tranquilo Goríbar con los Profetas de que le quisieron despojar, cuando sus contemporáneos y sus descendientes en doscientos años jamás desconocieron su paternidad.

Precisamente por esto es que un historiador tan bien documentado como González Suárez, no adoptó para su historia los decires de Docampo, Morán de Butrón y Velasco, que bien los conoció. Imaginarse que González Suárez no iba a conocer la Relación del primero, y las historias de los segundos!... Precisamente por esto también, el jesuita P. Cappa no quitó a Goríbar Los Profetas, en sus "Estudios críticos sobre la dominación española en América", ni el P. Astraín ensalzó con ellos a su Hermano Coadjutor en su "Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España". Y los P. P. Cappa y Astraín vinieron a Quito, a estudiar en sus archivos documentos para sus obras. ¿No leerían a Docampo? ¿Les ocultarían la Vida de la Beata Mariana de Jesús y la Historia Moderna del Reino de Quito?..... Eran acaso obras raras en la Biblioteca del Convento?

La primera cuestión que debieron dilucidar quienes creen que la afirmación de Docampo, Morán de Butrón y Velasco sobre el arte del Hermano Hernando de la Cruz, se extiende a los Profetas de Goríbar, era por qué, siendo tan conocidos esos libros, no utilizaron esas afirmaciones ni González Suárez, ex-jesuíta, ni el P. Cappa, ni el P. Astraín, jesuítas, ni otro historiador adicto a la Compañía de Jesús, Don Pablo Herrera, el "ratón de bibliotecas" como le llamaban por su infatigable labor investigadora, y que fué precisamente quien más datos históricos comunicó al P. Cappa sobre las artes en el Ecuador, y, al contrario siguieron todos ellos manteniendo la tradición intocada de los Profetas de Goríbar, a pesar de que los P. P. Cappa y Astraín buscaban aquí, como en toda América, datos para encomiar y honrar más a su congregación religiosa. **Quod nimis probat, nihil probat**, se ha-

brían dicho también esos historiadores al estudiar las afirmaciones del P. Morán de Butrón, como lo dice también hoy el señor Delgado, aunque sin aplicar naturalmente la sentencia a este caso.

Luego les habría convenido leer detenidamente y estudiar todo cuanto se había publicado sobre la iglesia de la Compañía, Goríbar y sus obras, a fin de darse cuenta del estado a que habían llegado los estudios históricos en esa materia y lo que podía representar en este momento la alegación de las afirmaciones de Docampo, Butrón y Velasco que querían hacer valer para disputar a Goríbar los Profetas y adjudicarlos al Hermano Hernando de la Cruz. Y entonces, con un estudio serio de esos antecedentes, lanzarse a la palestra, sin prejuicio alguno, porque para la historia y su investigación son precisos ánimo sereno para buscar la verdad y fuerza de espíritu para confesarla.

Pero leer antecedentes con el único objeto de forjar argumentos contra el que los comunicó, para redargüirle de contradictorio en sus juicios, tomando para ese efecto trozos aislados de sus publicaciones, es supina mala fe y la prueba manifesta de que quien usa ese sistema anda a caza de cualquier cosa menos de la verdad.

Se sabe perfectamente que en la investigación histórica de primera mano, no siempre se encuentra la documentación completa y perfecta de un hecho y entonces el investigador, al tejer su narración va llenando los vacíos con suposiciones discretas que honradamente las confiesa y, después, va sustituyendo esas suposiciones con la verdad cuando la encuentra en otros documentos que corrigen y reforman errores con datos seguros sobre la verdad que se busca. Es claro que las publicaciones que se hacen con los resultados de primeras investigaciones adolecen de faltas que si se las toma para contraponerlas con las posteriores y corregidas, resultan a veces contradictorias. La obra de un investigador debe honradamente ser tratada, estudiada y citada en su conjunto; pero nunca mutilada.

La verdad es que de un asunto que nunca constituyó problema se hizo una controversia, a la que todavía se llamó vieja pa-

ra comunicarla una importancia de que carecía. Y de un torneo cultural que debió llevarse con seriedad, serenidad y discreción por muchos motivos que no hay para qué decir, se intentó hacer un pleito cualquiera y, sentenciando a su favor por la parte que lo planteó, sin esperar más, ha salido un libro a proclamar el "arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz", escrito por la Sra. Teresa López de Vallarino. Se halla ilustrado, naturalmente, con los profetas del templo de la Compañía pintados ochenta años después de la muerte del Hermano Hernando de la Cruz, por el gran artista quiteño Nicolás Javier de Goríbar "especialmente, para las pilastras que sostienen las naves de la iglesia" construída cuarenta años después de la muerte de aquel santo religioso panameño.

JOSE GABRIEL NAVARRO.

Santiago de Chile, Abril 26 de 1950.

ANEXOS

LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE QUITO

Nuevos e interesantes datos para su historia. — Los Hermanos coadjutores Miguel Gil del Madrigal, Francisco de Ayerdi y el Hno. Iglesias, arquitectos de la iglesia.— Los Hermanos Bartolomé Ferrer y Jorge Vinterer, escultores.— El Hermano Hernando de la Cruz, Goríbar y los Cuadros de los Profetas.— Un grabado quiteño de 1718 firmado por Goríbar.— Rectificaciones.—

Por José Gabriel NAVARRO

En el número de "La República del Sagrado Corazón de Jesús y de la Dolorosa del Colegio", correspondiente al mes que hemos comenzado, hállase la continuación de un interesante estudio histórico sobre la iglesia de la Compañía de Jesús, de Quito, que principiado en el número anterior del mes de abril, aún tenemos que aguardar alguno o algunos números para verlo terminado.

En este estudio que aporta nueva luz y nuevos datos para la historia de ese monumento, se revela quien lo escribe como poseedor de una documentación inédita que no dice cuál sea; pues el trabajo no lleva notas ni referencias a la fuente de aquellas interesantísimas noticias que nos da, como hace con otras ya conocidas o editadas.

Según ellas, se nos dice, los diversos pasos que dieron y las vicisitudes por las que pasaron los primeros jesuítas que se establecieron en Quito el 19 de Julio de 1586; se nos asegura que, después del 1º de enero de 1605, "recibida ya la licencia del P. General de la Compañía para edificar, juntamente con la aprobación de los planos, que desde entonces no se modificaron en cosa de importancia, se dió principio a la construcción en ese mismo año o a lo más tardar en el siguiente"; se nos cuenta que "ya en 1613 estaban terminadas la nave central y las dos naves laterales y esta obra fue tasada entonces en el valor de treinta mil pesos"; que en 1616 se trabajaba en el crucero que se lo terminó en 1634, según "testimonio del mismo arquitecto, Hermano Coadjutor Miguel Gil del Madrigal"; que por esa misma fecha se iban levantando las paredes del presbiterio juntamente con las de la sacristía"; que en 1639 la "obra material" de la iglesia estaba terminada, menos la fachada, según "escribe el P. Visitador Diego Francisco Altamirano"; que en ese tiempo el arquitecto de la obra era el Hno. Coadjutor Francisco de Ayerdi y que en su ausencia le suplía el Hno. Iglesias; que unos cajoncitos para guardar reliquias los labró el Hno. Bartolomé Ferrer, "escultor de muy grande talento y habilidad" y el retablo del altar mayor, el mismo que hoy existe, lo trabajó "desde el año de 1735 el Hno. Jorge Vinterer, tirolés de nación, muy hábil escultor; "hombre, dice el P. Juan de Velasco, de sólida virtud, insigne maestro de carpintería, quien, dentro y fuera de las Misiones del Marañón, sirvió mucho con la destreza y perfección de su arte"; que los dos grandes retablos del crucero "se deben a la devoción y generosidad de las dos Congregaciones de Loreto y de la Buena Muerte, que en el tiempo de la Colonia costearon todos los gastos"; que el retablo del Calvario se hizo desde 1739 hasta 1743" con un costo total de 1832 pesos: 700 para el retablo y 1132 para el dorado"; que el P. Recio "hizo adornar y dorar el retablo de San Luis" y que en 1752 "todos los altares con la nave central estaban ya dorados".

Como se ve, las noticias no pueden ser más interesantes, y la

manera como las consigna el autor del estudio histórico a que nos referimos, nos induce a creerlas perfectamente documentadas. Por el contexto de lo escrito nos parece que esos datos son tomados de dos obras: de la "Compendiosa relación de la cristiandad en el reino de Quito" del P. Bernardo Recio, algunos de cuyos capítulos ya los publicó, creemos que el P. Heredia, hace algunos años, y de la "Historia Moderna del Reino de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino" del P. Juan de Velasco, aún inédita: obras que el autor del artículo las cita de paso.

Pero junto a estas noticias tan claras y concluyentes nos da otra en el siguiente párrafo que lo transcribimos para nuestra mejor exposición;

"Se ha creído que (los cuadros de los Profetas) eran obra de Miguel de Santiago o de su discípulo Goríbar; pero no son ni de uno ni de otro, sino que se deben al pincel del Hermano Coadjutor Fernando de Rivera, por otro nombre, Hernando de la Cruz, por algún tiempo director espiritual de la Beata Mariana de Jesús".

Esta noticia ya no tiene la documentación precisa y concreta en que se apoyan las anteriores, sino la argumentación deducida de las siguientes afirmaciones:

Primera: del P. Jacinto Morán de Butrón que en su Vida de la Beata Mariana de Jesús dice: "A su trabajo (del Hno. Hernando de la Cruz) se deben **todos los lienzos que adornan la iglesia,** los tránsitos y aposentos."

Segunda: de Diego Rodríguez Docampo que dice: "Tocado (el Hno. Hernando de la Cruz) de su divina Majestad entró a una hermana suya de monja de Santa Clara y la dotó de su caudal ganado a pintor, que lo fue superior, como se ve en los **lienzos y cuadros,** que están en la iglesia de la Compañía de Jesús, donde se recogió y fue admitido".

Tercera: del P. Juan de Velasco que, al hacer una nota biográfica del Hno. Hernando de la Cruz en su "Historia Moderna del Reino de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino", dice: " Los **muchísimos cuadros** con que

su diestro pincel enriqueció al templo y al Colegio Máximo, fueron el asombro del arte y el más inestimable tesoro".

Fácilmente se puede ver la debilidad de la prueba de tan rotunda afirmación.

Para aducir la primera era necesario probar que cuando, en 1695 afirmó el P. Morán de Butrón que **todos los lienzos que adornan la iglesia** son del Hno. Hernando de la Cruz, se hallaban ya colocados en las pilastras del templo los cuadros de los Profetas; y en cuanto a las frases "los **lienzos y cuadros que están en la iglesia**" de Rodríguez Docampo y los **muchísimos cuadros** con que enriqueció al templo y al Colegio Máximo" del Padre Velasco, emitidas en 1650 y 1788, no dan, no pueden dar jamás fundamento para sentar como verdad inconcusa que los cuadros de los Profetas son del Hno. Hernando de la Cruz y no de Goríbar.

La primera afirmación se halla reforzada por el autor del estudio histórico de nuestra referencia, con el siguiente impresionante comentario: "Estas líneas (las del P. Morán de Butrón) se escribían en Quito por los años de 1695 en tiempo de los pintores Miguel de Santiago y Goríbar, cuyo contemporáneo era el P. Jacinto Morán de Butrón. Ni el P. Butrón hubiera querido ocultar el mérito de alguno de los dos pintores, ni se lo hubieran permitido los censores religiosos de su obra".

Esto sólo prueba, precisamente, que los cuadros de los Profetas no se hallaban entonces colocados en la iglesia y, seguramente, ni los ejecutaba todavía Nicolás Javier de Goríbar, que fué quien los pintó.

¿La prueba? La más formidable, la irrefutable, la única de la que no cabe dudar: la firma de Goríbar puesta al pie de un cuadro de Guápulo. Reproduzcamos lo que a este respecto dijimos en 1930 en nuestra monografía sobre "La Iglesia de la Compañía en Quito":

El Goríbar de estas telas (los Profetas) es el mismo de aquel lienzo (del de Guápulo); su grupo de la Adoración de la Virgen parece arrancado del cuadro del Profeta Joel y digno compañero

de la Ascensión del Profeta Amós y de la Resurrección del Profeta Osseas: la misma manera en la composición, la ejecución idéntica de sus detalles, el mismo colorido, todo en fin igual, a pesar de no ser idénticos los grupos en su línea de dibujo".

"En efecto, todas estas obras que están en la iglesia de la Compañía se parecen a la que está en Guápulo como una gota de agua a otra. Es tan clara la semejanza, más bien, la identidad estilística, que no se necesita siquiera ser un experto para proclamarla. Puédese decir que Goríbar, al firmar el cuadro de Guápulo, firmó los de la Compañía". Y esta identidad estilística es tanto más interesante anota, cuanto que del cuadro de Guápulo a los Profetas de la Compañía hay, por lo menos 25 años de distancia, que se nota perfectamente al examinar los lienzos. Siendo el mismo el estilo, hay mayor perfección de ejecución en los Profetas.

Cuando escribimos nuestra referida monografía afirmamos que la cubierta de la iglesia que, según la Relación de Rodríguez Docampo, de 1650, era de madera, debió ser sustituída por la actual bóveda de cañón "a fines del siglo XVII y, seguramente, antes de 1700. fecha en que con toda verosimilitud suponemos ya pintados los Profetas de Goríbar que decoran las pilastras del templo".

Pero variamos nuestra opinión cuando asistimos al II Congreso Internacional de Historia de América, que se reunió en Buenos Aires, en 1937 y el P. Guillermo Furlong, S. J., presentó un trabajo titulado: "Un grabado quiteño de 1718", con la firma de Goríbar". Se trata de una preciosa lámina de 32 por 43 centímetros, hecha en Quito con el objeto de dar a conocer unas Conclusiones teológicas que había de sustentar José Alvarez en el Colegio Máximo de Quito el día 14 de Junio de 1718.

El grabado se conserva en la biblioteca del Colegio del Salvador, en Buenos Aires.

En la parte superior de la lámina hay un cuadro compuesto con el Príncipe de Asturias, Luis Felipe, en el centro, rodeado de las figuras alegóricas de la Caridad, Fortaleza, Religión, Sinceridad, Justicia, Esperanza, Verdad y Sacrificio, y, arrodilladas al pie.

dos figuras que representan a América y a la Compañía de Jesús. En la parte inferior, rodeando un mapa de la Provincia jesuítica quiteña, se encuentran dibujadas las ciudades de Panamá, Tacunga, Ibarra, Guayaquil, Loja, Popayán, Cuenca, Riobamba, Pasto y Ambato. Al pie, una vista de la ciudad de Quito.

Aparecen como autores de la lámina el P. Juan de Narváez "que delineó la parte geográfica y la grabó en casi toda su integridad", el P. Miguel de Santa Cruz "que delineó y grabó una parte" y el señor Nicolás de Goríbar "que delineó una parte".

Para nosotros la cosa era clara: el P. Narváez que había grabado en 1707 el mapa del curso del río Marañón del Padre Samuel Fritz, había ideado la lámina, dibujado la parte geográfica y grabado casi íntegramente, menos la parte ornamental que tal vez fué la que dibujó y grabó el P. Santa Cruz. En cuanto al grupo alegórico, lo hizo íntegramente Goríbar.

"Pero sea cual fuere la parte que corresponda en la ejecución a los tres artífices —dice el Padre Furlong— hemos de convenir en que se trata de una lámina tan primorosa en su conjunto como elegante en sus detalles todos, tan cabal que ni en aquellos tiempos ni en los nuestros podría hacerse obra más perfecta".

Pues en ese grupo alegórico de la lámina descrita, está íntegro el Goríbar de los Profetas, que recuerda muchos de sus detalles en esa composición, rubricada más que con su firma, con su inconfundible estilo.

Desde entonces pensamos deberíamos poner otra fecha a los cuadros de los Profetas: talvez de uno de los primeros años del siglo XVIII; pues se ve, por el de la fecha de la lámina estudiada por el P. Furlong, que en 1718 Goríbar trabajaba en el Convento Jesuítico de Quito. Ahora, con las fechas reveladas por el estudio histórico del que nos hemos ocupado, nos afirmamos en esa idea. Los retablos de las capillas se hacían en 1735, 1739, 1743 y según el P. Recio, "en 1752, todos los altares con la nave central estaban ya dorados". No hay duda, pues, que la decoración completa del templo se hacía en los años transcurridos durante la prime-

ra mitad del siglo XVIII, y, lógicamente, Goríbar trabajaba los cuadros de los Profetas que forman parte de esa decoración por esos mismos años, y en todo caso, después de 1695 en que el P. Morán de Butrón escribió la Vida de la Azucena de Quito, en la cual habló de los lienzos del Hermano Hernando de la Cruz que adornaban entonces la iglesia, cuando no existían los que compuso Goríbar.

Claro está que con la sola fecha de 1718 de la lámina de Buenos Aires, hay que rehacer completamente la cronología que establecimos sobre los trabajos de Goríbar en nuestra monografía y comenzarla negando su presencia en San Agustín, ejecutando con Miguel de Santiago, en 1656, las obras de su pinacoteca. En este año, probablemente no existía aún Goríbar o estaba muy niño.

La historia es una continua rectificación.

("El Comercio" — Quito, Diciembre 7 de 1939).

*

LOS DOS TEMPLOS DE LA COMPAÑIA

LO QUE LA HISTORIA NO HA DICHO SOBRE LA VIDA DE LA BEATA MARIANA DE JESUS

Aclaraciones sobre la historia de los Jesuítas de Quito

Cree la gente en Quito, que la iglesia de la Compañía, con su primorosa fachada, tal como son ahora, templo completo y acabado, fueron a su tiempo testigos mudos de la presencia personal de historias que visitaba a diario **la iglesia de la Compañía.**

Un examen cuidadoso de los hechos y de la cronología de ellos, la Beata Mariana de Jesús, de quien dicen inadvertidamente las

demuestra que las cosas no fueron así, y nos revelan más bien detalles de suma originalidad e interés. Principalmente, nos permite descubrir y aseverar con precisión que la soberbia fachada de la Compañía fué concluída casi un siglo después de fallecida la santa patriota quiteña, y que su exquisita ornamentación tallada en piedra fué, al contrario motivada diremos, en la vida de la Azucena de Quito, y que guarda hermosamente simbolizado el emblema distintivo de Mariana de Jesús.

Los verdaderos hechos, parecen, pues, ser de este otro modo.

La Orden religiosa de los jesuítas, no es tan antigua, como lo son las demás Ordenes que vinieron a la Conquista, es decir, Franciscanos, Domínicos, Mercedarios y Agustinos. La Orden Jesuítica fué fundada en España el mismo año de la fundación de Quito, o sea en 1534. Los jesuítas se establecieron en nuestra ciudad quiteña sólo el año de 1567, primero en una casa de la Loma Grande, junto al Convento de Santo Domingo, mejor dicho en la casa vieja que hasta hoy existe arrimada a la Capilla de la Virgen del Rosario, inmediatamente a la derecha de la entrada del bello Arco de Santo Domingo. Esta casa, 240 años después fué el teatro de ciertas anécdotas o episodios, aún no escritos, ocurridos al Barón de Humboldt.

Pero, en el año de 1584, los jesuítas tuvieron que abandonar este casa provisional de la Loma Grande, y trasladarse a su primer convento definitivo, a una casa anexa al edificio parroquial de la iglesia de Santa Bárbara. Esta definitiva casa jesuítica está ahora cabalmente, en 1945 a medio derruír por la acción del hombre, pero se halla todavía en pie, intacta, su venerable e histórica portada de 1584, con una tímida y expresiva inscripción jesuítica que dice: MAGNA AMOR IS AMOR. (sólo el amor grande, es amor). Este memorabilísimo solar, ahora vacante, debería ser utilizado y perpetuado por la municipalidad quiteña de alguna noble manera: ojalá que levantando allí la Biblioteca Municipal, hasta por lo sosegado del lugar. Allí no sólo fué el primer convento formal de los jesuítas, sino que allí mismo, ellos instalaron el primer Colegio

que se vió en Quito para la educación escolar de la juventud.

Después, el año 1586 los jesuítas ya pudieron adquirir unas casas particulares que habían detrás de la Catedral, es decir en la larga manzana que hoy comprende la actual Compañía, la Universidad y el Cuartel del Real de Lima. Las adquirieron para construír allí un gran Colegio Seminario. Adecuaron las casas particulares y prosiguieron lentamente la verdadera construcción. El año de 1589 ya instalaron allí las primeras aulas de su Colegio.

Entretanto hacía el año de 1590, el celebrísimo Padre jesuíta Esteban Onofre, precursor admirable de todas las misiones de Occidente y de Oriente, levantó por sí solo a un lado del Colegio, una modesta capilla dedicada a Nuestra Señora de Loreto. Sobre esta diminuta capilla había de levantarse con el tiempo, de más de un siglo, la que es hasta ahora magnífica iglesia de la Compañía. Tal capilla humilde, y no más que ella, duró por largos años, bajo el prestigio taumatúrgico del virtuoso Padre Onofre.

Así, como simple capilla de la Virgen de Loreto, la encontró en su vida Mariana de Jesús, que vivió 27 años, desde 1618 en que nació, hasta su fallecimiento en 1645. Y al pie del altar de esta solitaria capilla, es que pidió la propia Azucena de Quito, que sean sepultados sus mortales despojos. No hubo, pues, entonces, ni asomos todavía del gran templo de la Compañía. Tampoco podía haber, entonces, el púlpito como hoy lo vemos, y a cuyo pie se le mantiene una efigie de Mariana de Jesús, en la inocente creencia de que desde allí pronunció en alta voz la inefable quiteña el sacrificio de su vida para salvar a sus compatriotas del flagelo y cataclismo combinado, de la peste y los terremotos. Aquel sitio, verídicamente, debería estar delante mismo del hoy altar, y en aquellos días Capilla de Nuestra Señora de Loreto.

Sólo con el andar del tiempo, desde por 1590, los jesuítas instalados al pie del Panecillo, en lo que es hasta hoy Manicomio, comenzaron a construír primero su Colegio, desbancando tierra del Panecillo y construyendo ladrillos por centenas de millares, hasta que muy avanzado el Siglo XVII, y ya largos años después de pa-

sada a mejor vida Mariana de Jesús, **y sobre la sepultura de ella,** iniciaron con el mismo material del Panecillo, la edificación del magestuoso templo de la Compañía, el cual quedó inconcluso, sin fachada, hasta el año de 1722.

En este año de 1722, o sea 77 años después de los días de Mariana de Jesús, recién se colocaron las columnas espirales de refinado arte en la fachada de la Compañía. Acerca de esta colocación hay una antigua lápida memorial en la propia fachada, y cuya inscripción histórica parece atribuír importancia capital y sustancial a la colocación de dichas columnas. Y, por qué tanta importancia?

Basta es mirarlas con cuidado y sutileza a tales columnas para adivinar su precioso contenido simbólico. Son columnas salomónicas envueltas por una guirnalda de sólo dos clases de flores: azucenas y rosas. Descifrado el símbolo, nosotros lo creemos así: la Azucena de Quito, y la Rosa de Lima, adornando las columnas de la sabiduría de Salomón. Eran las dos flores más perfumadas de estos antiguos Reinos del Perú y de Quito.

Aún más, este símbolo tan quiteño de la Azucena de Quito en idéntica columna salomónica, está repetido en el soporte del famoso reloj de sol que hasta hoy se conserva en la Universidad de Quito, y que fué levantado por la Academia Pichinchense en la antigua azotea universitaria para marcar el célebre meridiano de Quito que tanto sirvió a la geografía quiteña, amazónica y americana en los siglos pasados.

Luciano ANDRADE MARIN.

Quito, a 26 de Mayo de 1945.

("La Defensa de Quito" — Mayo 26 de 1945).

GUSTAVO ADOLFO OTERO

LAS TENDENCIAS DE LA SOCIOLOGIA BOLIVIANA

I

Al nivel del año 1950 es posible realizar una exploración en el área de la sociología boliviana, y trazar un cuadro de sus más destacadas tendencias. Las alternativas de predicamento y desprestigio, que experimentaron los estudios sociológicos en los centros culturales de Europa y Estados Unidos, también proyectaron sus reflejos no sólo en Bolivia sino en todos los países de la América hispana. Ese paisaje permite establecer que la cultura boliviana ha desplazado las tendencias de la sociología en diversas orientaciones, de tal modo que es posible decir que en Bolivia hay sociología, pero no sociólogos. Este fenómeno es debido a que la inteligencia boliviana, ha debido cumplir y sigue cumpliendo funciones proteicas, sin que sus minorías estudiosas hayan podido realizar la misión de la técnica y de la especialidad. El hombre boliviano del siglo XIX como en el presente, realiza su vida mental bajo el signo de la multiplicidad, como reacción a los estímulos externos del medio circundante, que formula sus preguntas con urgencia, pidiendo también respuestas inmediatas. Son pocos hombres los que deben abarcar todos los horizontes de la cultura del país. Esta es la miseria y la grandeza de la evolución cultural de Bolivia. Así, pues, los estudios de la sociología han constituído una tentación para la mayoría de los escritores nacionales, surgidos a la vida intelectual desde 1880

hasta el presente. Entre los escritores bolivianos que han realizado estudios sociológicos vamos a destacar a los más importantes y, sobre todo, a quienes hubiesen orientado su pensamiento, creando tendencias originales, para el estudio y la comprensión de la realidad nacional.

*

Agustín Aspiazu, uno de los primeros pensadores bolivianos que demostraron su simpatía y su afán por los estudios sociales, manifestó su acercamiento al positivismo, mediante su enamorado fervor por la exploración del cielo y estudio de la tierra, como ciencias que integraban al cuadro del método sociológico de Comte. Aspiazu fué astrónomo con el autor del Curso del Positivismo, educador con Spencer y radical con el filósofo político Stuart Mill. Hacia 1880, fué el gran sembrador del positivismo y del entusiasmo por los estudios científicos, sirviéndose de esta doctrina como vehículo de cultura, no difundiendo estas ideas como un simple profesor, sino como un auténtico maestro del saber. El telescopio fué para Aspiazu una cátedra de ciencia positiva. Era en torno de este instrumento que el cielo se ensanchaba para la comprensión de la naturaleza y la idea de Dios se fundía con el cosmos. En esta forma iniciaba la lucha entre la ciencia y la teología, abriendo rutas para la nueva disciplina social y el materialismo, haciéndose militante de la religión de la libertad y del progreso. Aspiazu, fué una mentalidad múltiple, teorizante del Derecho Internacional, educador y erudito estudioso de las ciencias y de la filosofía, palpitando en la intimidad de su espíritu la grandeza de un enciclopedista. Las actitudes mentales de este notable estudioso boliviano se perciben más que en sus escritos en sus direcciones de inductor. Con Aspiazu en Bolivia se fractura definitivamente el humanismo arcaico, que

venía gobernando las inteligencias hacia los dos primeros tercios del siglo XIX, no obstante las transformaciones ideológicas de la ilustración y del romanticismo y de la filosofía liberal, al situar las nuevas corrientes del pensamiento frente a la metafísica, propugnando la eliminación del latín de la enseñanza para ser sustituído por las lenguas vivas de comunicación inmediata con el mundo y ofrece a las nuevas generaciones los horizontes inéditos de las nuevas disciplinas intelectuales. Interesa principalmente a los jóvenes por el estudio de las ciencias de su predilección positivista, y en la Sociedad Geográfica de La Paz, se constituye en el eje propulsor de un verdadero movimiento, al servicio de los estudios de la tierra boliviana. En núcleo de hombres que actúa en esta agrupación científica, será el que a lo largo de los años posteriores habría de constituirse en el propagandista de las doctrinas sociológicas y en el realizador de las tendencias auténticamente nacionales. Aspiazu es el primero de los pensadores bolivianos, que introdujo el método de reducir la sociología patria al estudio del factor geográfico. Es indudable que al no tomar Aspiazu como punto de partida de sus proyecciones intelectuales a la historia, sino a las ciencias de la inorgánica y de las matemáticas, encontró en el imperio de la sociología una fuerza vigorosa, para penetrar en lo esencial y básico de la realidad boliviana; la tierra y por tanto sus relaciones con la geo-política, y como consecuencia el derecho internacional, como instrumento defensor de esa misma tierra.

Aspiazu se ofrece, pues, un dios hermes en la ruta de la sociología boliviana, que más tarde habría de tener, siguiendo el mismo camino, altos exponentes de la geografía patria en función de la vida social, figuras representativas tan notables como Jaime Mendoza y Daniel S. Bustamante.

*

Jaime Mendoza, llevó sus conocimientos científicos del campo de la medicina al estudio de las realidades bolivianas, bajo la luz de su espíritu ávido de toda clase de disciplinas mentales. Novelista y poeta, desplazó sus inquietudes hacia el estudio de Bolivia, visto a través del instrumento de la sociología. Mendoza desarrolló su pensamiento social en función de la geografía boliviana, creando un sistema, para penetrar en el paisaje circundante y total del hecho ecológico patrio. En la trayectoria del pensamiento social de Jaime Mendoza, es posible encontrar, como fondo de sus desarrollos la demostración de su simpatía por las ideas de Le Play, de Ratzel y su devoción por el ensayista español José María Malagrida, cuya obra el Factor Geográfico, trajo inducciones que alcanzaron nuevos relieves en los desarrollos del ilustre geógrafo y sociólogo Gonzalo de Reparaz. Jaime Mendoza extrajo de su conocimiento de la prehistoria aymara y quichua y de la historia colonial del Alto Perú, elementos para la comprensión geográfica de la Bolivia actual. Exaltó la figura del Licenciado Matienzo como al creador de la nacionalidad boliviana, quién aconsejó con visión profunda de las realidades primitivas de América, la fundación de la Audiencia de Charcas dentro de los límites y el panorama maternal del Collasuyo, que formaba parte integrante del Imperio de los Cuatro Vientos Incaico. No fué el jurista que defendió los derechos territoriales de Bolivia sobre el Chaco y sobre el Mar del Sur, sino el hombre de estudio, que situó por común denominador de todos los problemas bolivianos el factor geográfico. La actitud de Mendoza como sociólogo orientado hacia la ciencia de la tierra, es la resultante de la angustia del boliviano frente a la defensa de su patrimonio territorial. Este autor intelectualiza la emoción de su patria, dándole una conciencia científica, síntesis de su historia y de su imperativo de existir como ser nacional. De esta concepción geográfica, Mendoza se eleva hacia la orientación de la sociología del nacionalismo en el estudio de la zona geográfica que actúa como fuerza dinámica, para fundir en

el crisol del amor patrio la voluntad del estado con la emoción del estilo que perfila la personalidad boliviana. Este pensador en la orientación sociológica, que formuló en sus ensayos EL MACIZO BOLIVIANO y La Tesis Andinista se muestra partidario de las ideas medio-ambientales de Darwin, Spencer y Taine, estableciendo vinculaciones entre la geografía, la antropología y las formas de vida del habitante primitivo. Paradójicamente, Mendoza de esta tesis pesimista, hoy en repliegue, extrae elementos para construir un sistema de simbiosis vital entre el medio y el hombre. Es que el estudioso boliviano, avisoró las nuevas corrientes de la antropología y de las ciencias biológicas que consideran al hombre creador de la cultura y precisamente triunfador sobre el medio geográfico, y no como un simple agente modelado por las fuerzas telúricas. Mendoza aunque militante de esas tendencias, que lo encadenaban con su influencia, no fué un derrotista de las expresiones sociales y humanas que encarna el habitante andino en la vida de Bolivia. Su ciencia le sirvió para enseñar el amor a su tierra, y para que se comprenda en toda su plenitud el valor del indio aymara-quichua.

*

Daniel S. Bustamante, contemporáneo de Jaime Mendoza, pues, ambos actuaron en los primeros treinta y cinco años del presente siglo, fué profesor de sociología y autor de un libro dedicado a los alumnos de la Facultad de Derecho, titulado Principios de Sociología. Bustamante traza en este libro la marcha histórica y las doctrinas de la ciencia sociológica contemporánea. Es una exposición escrita en bello estilo parnasiano de las orientaciones de la sociología en Francia, Alemania, Inglaterra, Italia y los Estados Unidos de Norte América. En su obra se hace presente toda la cultura sociológica del novecientos. Pero, en la

obra sociológica de Bustamante no es lo notable su hermosa erudición libresca del momento histórico que le tocó vivir intelectualmente, sino la orientación de su pensamiento, dirigido a los problemas bolivianos. Su libro BOLIVIA, SU ESTRUCTURA Y SUS DERECHOS, contiene la tensión más alta de su doctrina sociológica. Bustamante como Mendoza, reduce su pensamiento científico al factor geográfico. A este pensador le sugestiona en forma decisiva la importancia de la vida boliviana cifrada en la integridad de su territorio. Bustamante sostiene el derecho que tienen los pueblos próximos al mar, de llegar a él y de comunicarse libremente con las naciones civilizadas, mediante la integración de los derechos históricos de aquellos que tuvieron litoral en el pasado, o por lo menos, mediante callejones, sometidos a la soberanía exclusiva del país que practica el tránsito. Este principio —sostiene Bustamante— está destinado a vivir en la historia, en el derecho presente y del porvenir en toda eficacia como el principio de las nacionalidades, el de la libertad de los mares y de los ríos navegables. Sella su teoría con esta interrogación: ¿No encierra acaso peor caries que la esclavitud el egoísmo que la clausura de los mares y de sus ríos navegables, esta opresión implacable que soporta un pueblo que ha sido expulsado de su litoral, propio por arbitrio del vencedor y condenado a pasar con licencia por su heredad histórica, cuya fisonomía y cuyas designaciones son tierra de su tierra y el lenguaje de su propio espíritu? Así, pues, Bustamante situado frente al destino de su patria, utilizó los instrumentos de la nueva ciencia de la sociedad, grabando su pensamiento total en este lema que guió sus trabajos y con el que señaló rutas de luz a las nuevas generaciones de su patria: Que Bolivia se conozca a si misma.

Bustamante nace a sus actividades mentales, bajo el signo del positivismo en ciencia, del renanismo en la actitud pensadora y del parnasianismo en la inspiración literaria. Sus obras sobre sociología, escritas en la primavera de sus iniciaciones lo presentan como a un conocedor sistemático de Comte, Spencer, Tarde,

Guyau, Durkehim y toda la constelación de hombres de ciencia que en los cuatro ángulos del Occidente europeo surgió en torno de ese gran movimiento del pensamiento moderno que fué el positivismo. Estas fuentes espirituales serán encauzadas hacia la formación del alma nacional boliviana por el poderoso talento de Bustàmante, a quien las necesidades del medio le hicieron profesor, político, diplomático, periodista y fundador de partidos, honrándolo así con el galardón herácleo de los hombres superiores. Por esto, desde el sitial en que le tocó actuar fué por encima de sus ideas y de sus títulos de hombre que supo vivir emocionadamente los afanes de su pueblo y las ansias de superación de sus minorías selectas.

Su fé nacionalista, su convencimiento de soldado de la patria y su credo boliviano cien por cien, le empujaron de la tranquilidad del gabinete de estudio a la acción, para constituirse desde el ministerio de la inteligencia en el pionnier del alma nacional y en el creador de fervores y estímulos no para modelar la psicología del niño y del adolescente, sino para desarrollarle el sentido de la heroicidad y de la fe en sus propias fuerzas. Así Bustamante fué el sembrador de ideales de la nueva Bolivia y el constructor de conciencias. El nacionalismo de Bustamante de corte renaniano, quería que cada día Bolivia hiciera el plebiscito de sus propios valores, para que internándose en las profundidades de nuestra tierra, pudiéramos a base de la tradición y del conocimiento de nuestra historia, dar forma al espíritu boliviano y a través de él unirnos al conocimiento de América y de la humanidad.

II

La sociología boliviana, adquiere características típicas y de gran originalidad con la exposición de las doctrinas relativas a la arqueología social, en su estudio de las células primitivas de los grupos humanos aymaras y quichuas.

El año 1913, Bautista Saavedra publica en París con prólogo del ilustre historiador español don Rafael Altamira el libro titulado El Ayllu. Savedra, figura eminente de la intelectualidad boliviana, tuvo una bien estructurada formación mental, rica en conocimientos de la nueva ciencia sociológica, con la cual mantuvo contacto permanente, diestro en el manejo e investigación de los cronistas coloniales, provisto de una amplia información científica, artística y literaria. El autor de AYLLU, fué un vigoroso escritor, atormentado por conseguir la forma literaria que expresara con brillo el contenido de su pensamiento. Saavedra, para la elaboración de su prosa padeció el escrúpulo estilista flaubertiano, y en las imprentas de La Paz, fué el terror de los tipógrafos, pues, sus artículos, cuando parecía que habían adquirido después de muchas remodelaciones la forma definitiva era cuando comenzaban un nuevo avatar frente a su creación. Por esto EL AYLLU Y LA DEMOCRACIA EN NUESTRA HISTORIA, dos obras sociológicas de Saavedra, constituyen exponentes de magnífico estilo y de un elegante uso del idioma, que no lograron muchos de sus contemporáneos. Como el presente esbozo, tiene un foco limitado, vamos a ocuparnos ahora de la doctrina de Saavedra, relativa al Ayllu, cuyo predicamento se ha difundido, como expresión de genética social de los pueblos, que bajo la denominación incaica, formaron el Imperio del Tahuantinsuyo. La doctrina de Saavedra, figura al lado de las investigaciones que han realizado sobre el mismo tópico, Víctor Andrés Belaunde, Castro Pozo, Cunow, Baudin, Yoice y otros. A continuación vamos a realizar una síntesis del pensamiento de Saavedra, que es la siguiente: En los primeros albores de las poblaciones aymaras surgió el ayllu linaje o sea la familia patronímica, antes de toda organización tribal y nacional de cuya civilización asombrosa tendríamos testimonios evidentes en las ruinas de Tihuanacu, en los restos de su constitución social y en la riqueza de su hermosa lengua. El ayllu germina primero como núcleo familiar y después toma otras formas de convivencia so-

cial más amplia, extensa y económica. El ayllu considerado como clan, representa la evolución complementaria del ayllu linaje. Si el ayllu despunta en la aurora de las primitivas poblaciones del centro del Continente como asociación familiar, llega después a tomar proporciones y funciones de clan y de tribu. Sin embargo el ayllu, como linaje o familia subsiste independientemente, pero con un visible descoloramiento.

Saavedra también anota que en la civilización aymara la voz "ayllu" sirve y es la única conocida para designar tanto la asociación familiar, gens, ha subsistido, sostiene, aunque marchito dentro de la organización tribal y nacional que alcanzaron los aymarás. Establece que el "ayllu" incásico no es el molde donde debiera estudiarse al ayllu aymará. El ayllu aymará —dice Saavedra— puede estudiarse, primero ateniendose a los datos caracteristicos del ayllu incásico, tal como nos notician los cronistas españoles y en segundo lugar estudiando los rasgos aun predominantes de una organización netamente indígena en los restos que de esta institución quedan en las poblaciones aymarás actuales. El ayllu ha debido poseer como grupo familiar un lote de cultivos, pero él no pasaba por sucesión al primogénito, sino que seguía perteneciendo y alimentando al grupo, cualquiera que fuere el cambio de sus miembros componentes. La única casa que probablemente heredaba el representante de la familia era la autoridad. La propiedad no era divisible. Su goce debió ser colectivo, puesto que el "ayllu", gens, formaba un solo haz compacto y resistente. En el ayllu aymará parece que los lazos de parentesco se sustituyen poco a poco con vínculos de solidaridad agrícola. Diluída la gens dentro de la tribu, la representación patriarcal, la autoridad familiar y religiosa de otros tiempos, pasa al jefe de la tribu, al mallcu (mayor), de los ayllus fundidos en un círculo más extenso de asociación. La cooperación agrícola ha debido desaparecer en el "ayllu" por la relajación de los consanguíneos y por la ampliación social y territorial del clan. Las huellas que encontramos en el ayllu contemporáneo, permiten establecer que la plasticidad

del ayllu, clan precolombiano era del todo semejante a los grupos sociales que la arqueología jurídica de nuestro días ha encontrado en el fondo de las grandes ramificaciones étnicas que han venido a formar las nacionalidades modernas. La concepción del ayllu, —expresa Saavedra— se nos hará más clara y comprensiva si damos vuelta a una de las fases estructurales. Las reglas y ritos que presidían el matrimonio incásico y aymará pueden llevarnos a dos conclusiones. La una, que la forma endogánica de las uniones matrimoniales es parecida a la de las tribus prehistóricas o históricas de elementos sociales homogéneos. La otra, que, el ayllu clan, es una transubstanciación del ayllu gens. Se cree en el parentezco de los miembros del ayllu quizas más que por la tradición de una raíz común de procedencia, por el hecho de la vecindad, por el hábito constante de verse unos y otros reunidos, de sentir la vibración de la semejanza. No es ya el techo mezquino de la choza, pero si un techo más amplio y más psíquico que congrega al grupo: la protección recíproca y el sostenimiento a un área de tierras.

Finaliza su libro Saavedra ocupándose de la marca. Dice, dentro del ayllu agrícola surgió la marca, que no es sino el clan, fijado en forma de pueblo. La base de la marca fué el cultivo de las tierras de comunidad y aprovechamiento de pastos y aguas. La fijación de un grupo de familias más o menos extenso en determinado territorio, repartido por lotes y cultivable en cierto grado de cooperación comunista, con un disfrute colectivo de pastos y ganado, origina la formación de un grupo le chozas donde vive la autoridad colectiva, el "mallcu" el cacique y el consejo de ancianos. Este grupo de casas constituye la comunidad de aldea, la marca, vocablo netamente aymará que designa el pueblo y la comarca.

Saavedra establece las relaciones de analogía entre el término "marca" de origen germánico y la "marca" de origen aymará, haciendo notar que Engels en su libro El Origen de la Familia fué el primero en atesorar esta similitud. Luego, sienta que el vocablo

marca ha debido venir de marca, comunidad de cultivos y disfrute colectivo de la tierra. El nacimiento de la marca aymará probablemente del desdoblamiento que se operó en la gens y de la fisonomía agrícola que tomó el grupo por razones de su arraigamiento a la tierra. Es entonces cuando se agrupan los habitantes, que sin pertenecer a unos miembros de familia, constituyen un hogar grande, animado por la vinculación de la ayuda y cooperación agrícola y de la defensa colectiva. En la transformación del clan aymará como en los de su género se presenta un fenómeno de concentración primero y otra de difusión después. La comunidad de aldea, la marca, se forma por una especie de condensación social y territorial.

Otro autor boliviano de jerarquía, consagrado especialmente a los estudios históricos, José María Camacho, ha formulado dentro del ámbito de sus investigaciones una doctrina sociológica propia sobre el origen de la organización aymara, por la que considera a la marca como la célula inicial de la sociedad de los indígenas andinos. Camacho es autor de una HISTORIA DE BOLIVIA y de un estudio titulado LOS AYMARAS. Ha reunido en su obra de reconstructor del pasado el colorido de los valores estéticos con los volúmenes y los perfiles del erudito. Asi, pues, en Camacho hay que admirar el golpe maestro del historiador artista con el erudito doblemente culto, despojado de la enfermiza petulancia del exhibicionismo propio del nuevo rico, y cuya auténtica sabiduría ha fructificado en el silencio de la siembra íntima y profunda. Su estilo sobrio, preciso, sencillo parece acuñado en los moldes clásicos de los historiadores romanos maestros de simplicidad. Camacho traza su doctrina del "marquismo", cifrado en el estudio de los cronistas coloniales, a los que manipula con elegancia y acierto y también basado en la observación de los actuales aymaras a los que conoce profundamente, tanto en su idioma como en sus costumbres y en el desarrollo de su vida social. La "marca" aymara, más antigua que el ayllu, representa la expresión primitiva de la sociedad andina, y que ha subsistido bajo las influencias

del Incario que introdujo la organización del Ayllu de la Colonia que estableció la encomienda, y de la república que mantiene las tierras de comunidad y el régimen privado bajo las denominaciones de finca y hacienda. Reducimos la doctrina del marquismo de José María Camacho a los términos más preciosos, extraída de la extensión de su importante estudio: "El primitivo y originario grupo social aymara la más simple e ínfima unidad civil y política fué la marca que la podríamos definir como el conjunto de familias consanguíneas que viven en un mismo lugar bajo la autoridad de un jefe y un consejo. Cada una de las naciones o provincias aymarás que los incas encontraron como restos de una antigüa nacionalidad ya extinguida, no eran sino federaciones más o menos considerables de marcas, que, aunque muy flojamente habían continuado ligadas entre si en virtud de sus mayores afinidades étnicas y geográficas. Los incas que por necesidades de una buena administración, ponían empeño en amoldar al patrón del Cuzco cuando les era factible, la estructura heterogénea de su vasto Imperio, introdujeron con tal motivo, no pocas novedades entre los aymarás, mas no tocaron a la marca que quedó como era. Los españoles, que por las mismas necesidades y otros fines innovaban a destajo, promovieron grandes cambios en la constitución civil y en las divisiones del Perú especialmente de la región Aymará. Pero también como los incas, dejaron la Marca inmune.

"La palabra "ayllu" no reza en el vocabulario aymará y en la lengua quichua, de la que es exclusiva, tampoco sirvió ni por extensión ni en el sentido figurado, para designar los clanes o sean las agrupaciones iniciales de esta sociedad. Aún en aquellas mismas proles incaicas, no fueron constituidas por ayllus sino después de sentadas las bases de la monarquía, cuando ya su acrecentamiento tomaba algún vuelo y era menester proveer a su consolidación y seguridad, mediante una aristocracia organizada que fuere sosten y armadura del Imperio. Fueron, pues, los "ayllus" incaicos cosa muy distinta de los clanes y de consiguiente nada tuvieron que ver con la Marca aymará, ni por su origen, ni por su compo-

sición ni por su naturaleza. Cada "ayllu" comprendió cierta cantidad de marcas, resultando asi el "ayllu" entre los aymarás una repartición administrativa, pero en ningún caso la marca misma, ni cosa parecida, ni siquiera el linaje incaico, porque el linaje aymará es "hata", así como cepa, raíz, tronco es "thulu". La unidad étnica aymará no fué tocada. La marca quedó siempre marca.

"La marca era endógama. No se permitían los matrimonios, sino dentro de ella misma. Hase juzgado generalmente, que esta costumbre más rara, por otra parte, que la exogamia, en las sociedades incipientes fuera efecto o del orgullo de raza o del temor al contacto con vecinos poderosos. El caso en la marca podía obedecer tanto a lo primero como a lo segundo, más no dependía ni de lo uno ni de lo otro. La endogamia se impuso como una condición fundamental de la comunidad agraria, que era la característica de esta unidad social. En la mesa común sólo tenían derecho a tomar asiento los miembros natos de la comunidad. Y por cuanto la admisión o mezcla de elementos extraños, podía subvertir de cuajo todo el sistema, se imponía el exclusivismo o distanciamiento como el medio más seguro de resguardar la integridad de su homogénea y especial estructura. Era así como vivía y se desenvolvía la "marca", solo apartada en medio de las otras, manteniendo apenas ligerísimas relaciones de amistad con las más afines, pero siempre huraña con todas sin dar plaza al forastero (maluri), ni permitir que los suyos fueren a posar a la sombra del techo ajeno. Esta condición de vida secularmente observada, ha debido contribuir mucho más que otras influencias a formar el carácter del aymará contemporáneo tan hosco, tan agrio, tan herméticamente cerrado para las gentes que no son de su pueblo o de su raza. Dentro de tal régimen como puede todavía observarse, por lo que queda de las viejas costumbres aymarás, la organización de la familia y sus relaciones sociales, serían ordenadas y sencillas, con tanta mayor razón, si la misma "marca" no era otra cosa, en suma, que una gran familia. No existía la poligamia. No podía haber, por ser privilegio de ricos y poderosos, en una sociedad con hacienda estrecha

y provisiones limitadas, donde todos eran iguales. Una sola mujer, dice el aymará, es como el sol, que no tiene más consorte que la luna. El varón debía casar con hembra de la misma marca, así fuere pariente próximo, nunca hermana, y se cumplía entonces una práctica muy interesante, muestra típica y palmaria de solidaridad. Los recien casados no entraban en casa vacía. Parientes amigos y extraños, como presente de bodas habían provisto la vajilla, encendido el fogón y llevado la despensa, tal asistencia se llamaba "ayni", y daba a la marca las trazas inequívocas de una perfecta sociedad mutual cooperativa, pues, no obstante su forma liberal y sus fines protectores, no era el "ayni" una acción graciosa y limosnera. En el fondo era un préstamo.

"Pecaron de ligeros quienes afirman que en la marca, por su organización comunista no existía la propiedad. Los bienes muebles susceptibles de apropiación y el derecho de dominio sobre ellos se hallaba claramente reconocido. De este modo la persona (jaque) tenía traje propio y era dueño y disponía de los aperos de labranza y de los enseres con que había montado su hogar. Aún tenía el poder de testar y mejorar a la viuda de hijo o hijos menores. Mas no pasaban de ahí sus facultades, hasta la misma casa que le servía de albergue y que el mismo había erigido, solo gozaba del usufructo, sin que le fuese lícito transferir este derecho sino con la anuencia de la autoridad. Así como las ordenaciones ponían al aymará a cubierto de caer en la indigencia, estas mismas le colocaban en la imposibilidad de hacerse rico. No tenía para qué atesorar, ni con qué. No era mercantilista o traficante, y esto es aún más notable, no conocía el dinero. No sabía de este poderoso elemento que tanta influencia ejerce en la suerte y en la vida de los hombres. Para proveerse de ciertas frutas que había menester, por cuanto el o su tierra no producían, trocaba especies por especies. No tenían pues, las marcas más comercio que esta sencilla operación del trueque o cambalache, el cual se realizaba ciertos días del año en señalados lugares.

"El comunismo aymará que nació con la "marca" es decir el marquismo que diríamos por sus peculiaridades tan íntimamente relacionadas con la vida y constitución de la marca, si bien conservó en gran parte sus caracteres originales, bajo la influencia incásica, en lo demás quedó un poco desfigurada. Ya no fué tal marquismo, fué una especie de socialismo de Estado pero de formas tan raras y tan hábilmente combinadas para producir los efectos que tuvieren en mira a sus organizadores como no hay otro ejemplo en el mundo. No había en la Marca la propiedad raíz o inmueble, ni la semoviente. Las tierras, el bien raíz por excelencia eran del dominio común pero no se las cultivaba y aprovechaba en la misma forma. Una pequeña parte estaba reservada para la habitación y se hallaba dividida en lotes de dimensiones iguales, que contuvieron el espacio suficiente en que edificar la casa y establecer sus dependencias. Estos lotes tenían el carácter alodial, pues, no pesaba sobre ellos ninguna carga eran dados de por vida, pero sólo en calidad de usufructuaria. Cada marca se consideraba y en realidad lo era, dueña y soberana del territorio en que estaba asentada. El Inca ni nadie le disputó este dominio. No se podría apreciar debidamente las cabidades específicas del comunismo aymará o "marquismo" ni juzgar con algún acierto las fases de la evolución que en tal sistema se produjo bajo el régimen incaico, si se dejara subsistente el error que estamos redificando. En la marca la propiedad raíz era común de la misma marca, y su aprovechamiento, un derecho individual de sus componentes; en el Imperio aunque la propiedad raíz de la marca quedó triseccionada y pasaron dos de sus partes en beneficio de la religión y del Estado, la tercera, la del pueblo, mantúvose como en sus orígenes, esto es el bien raíz e inmobiliario bajo el dominio común privativo de la marca y su utilización y aprovechamiento bajo el derecho individual. Sobre esta organización especial, basada en el estatuto aymará reposaba el sistema comunista incaico, pero no en todas partes se mostraba este sistema como tratamos de presentarlo. Lo más relevante en el organismo comunal de la marca, eran sus efec-

tos niveladores. Bajo tal régimen ya se halle en estado de paz o en situación de guerra, todo iba igual y parejo, ni pobres ni ricos son amos ni siervos, son nobles y plebeyos".

III

Otra tendencia de la sociología boliviana, concentra su visión hacia la psico-somática del habitante que puebla el territorio de este país. Entre los más notables sostenedores de esta orientación, debemos situar en primer término al polígrafo e historiador Gabriel René Moreno. Anotemos en líneas generales las ideas sociológicas de este eminente hombre de letras que las aislamos del complejo de su obra histórica y crítica. En primer término destacamos su tendencia hispanizante de cepa colonial, que luego se extiende y toma características de un europeísmo civilizador muy a tono con el pensamiento de la época. El acentuado hispanismo ilumina la obra de René Moreno, o mas bien diremos su espíritu colonial. Moreno siente a España en su propia médula personal, con el pasado glorioso de los conquistadores, la siente en la emoción de su lengua materna a la que imprime insospechados matices y sonoridades inéditas, la siente en la sangre de sus antepasados, y por último la siente en el poderío cenital de la Colonia y en el glorioso crepúsculo de la misma. Su aversión contra el aborigen es muy fuerte, igualmente que contra el cholo al que históricamente designa con el dictado pintoresco de altoperuano. Las expresiones de René Moreno contra el indio y contra el cholo seguramente no se han superado, pero han sido de tanta o mayor corrosividad que las de Sarmiento contra el aborigen y el gaucho. Era el pensamiento de la época considerar grupos humanos inferiores a los que no mostraban su pigmento blanco, igualmente que estimaba también como tales a los grupos mezclados o mestizos. No

poco habían influido sobre este prejuicio la Colonia en su aristocraticismo hidalgo, y luego los teorizantes de las razas puras y superiores como Gobineau y Agassiz, quienes tuvieron acogida mental en la formación de su espíritu, para contemplar las formas del paisaje histórico de Bolivia. La evolución de nuestra vida política, la estructura adquirida, sus deficiencias y sus errores, son, pues, según el criterio sociológico de René Moreno, engendrados por la incapacidad del material humano representado por el indio y por la mestización que encarna el cholo. Estos tópicos René Moreno no los trata con fría serenidad del anatomista que opera sirviéndose de instrumentos asépticos, elegantes y bruñidos, sino que asume la actitud de combatiente enardecido, vuela planeando en el precioso aparato niquelado de su talento crítico y desde las altura arroja sus obuses incendiarios y destructores. El maestro recibiría el contenido de la más profunda sorpresa ante el movimiento filosófico y civilizador del indianismo que opera en el circuito de Bolivia y en todo el continente americano, que tiene sus polos radiosos en México, Perú y la Argentina, y que está representado por las mentalidades más altas de la sociología y de la cultura. Pero su sorpresa aún sería mayor frente a la demostración hecha por la ciencia de no existir razas puras y que precisamente la ley de la historia es el mestizaje. Que además se disciplina el pensamiento hispano-indígena en torno de la valorización de los grupos híbridos, anunciando que los fenómenos étnicos del acrisolamiento indígena, darán nacimiento a una raza cósmica y al nuevo indio. René Moreno, quedaría asombrado al leer a autoridades intelectuales como el doctor Gregorio Marañón, que defienden la mestización como uno de los altos y propios triunfos de la colonización hispana en Indias. "Nuestra raza, escribe Marañón, es precisamente dura, indestructible, capaz de renovarse y de subsistir cuando todo lo azota, porque es raza plural, hecha de todas las condescendencias humanas, con vencedores y vencidos".

En otros aspectos de la política de Bolivia, relativa al Coloniaje, a los días iniciales de la fundación de nuestra patria y al curso

de muchos acontecimientos realizados a lo largo del siglo XIX, René Moreno practica un inventario de las formas de nuestra vida política, del caudillismo, de la burocracia, del parasitismo, que son a su juicio los exponentes del indigenismo y del mestizaje. Sus observaciones sociológicas de fiscal enardecido, representan una actitud mental en René Moreno, que es la del crítico y del historiador utilitario, con direcciones hacia una reforma moral y política de Bolivia.

*

Fué, pues, la conjunción de fuerzas mentales, las hispánicas y las francesas que hacia los diez primeros años del presente siglo en medio del apogeo del modernismo poético, estimuló a los escritores hispanoamericanos a un florecimiento de una literatura llamada sociológica, fisonomizada por un criticismo flagelador y el epígrafe de cuyos estudios llevó el sello de la enfermedad. El extraño sincronismo con que autores de la América indígena publicaran libros de estudios relativos a sus respectivas naciones, hace ver que existió una mentalidad uniforme, sometida también a una influencia de tonos idénticos. Así el venezolano César Zumeta publica su libro El Continente Enfermo, el argentino Carlos Octavio Bunge impresiona con su libro Nuestra América, el chileno Enrique Pérez aparece como autor de Patología Política, el guatemalteco Mendieta difunde las Enfermedades de Centro América, otro argentino Manuel Ugarte es autor de Enfermedades Sociales. Es en estos momentos que Alcides Arguedas lanza su libro Pueblo Enfermo. Todos los libros anotados aparecen unos en París y otros en Barcelona, dibujando un vuelo parabólico hasta el ángulo común del año 1910. Dichos libros están animados por el mismo ritmo de la patología y buscan la regeneración de los pueblos de Nuestra América por medio de la pedagogía, la inmigra-

ción, los tónicos de la voluntad, la formación de la riqueza, el espíritu de trabajo y las virtudes derivadas del ejercicio del deber y de una conducta inspirada en la belleza individual de las conductas.

Pueblo Enfermo con relación a las influencias de orden francés nos trae en su subtítulo su característica peculiar, al llamarlo como estudio de psicología colectiva en el sentido de que esta ciencia parte de un hecho de observación individual con trascendencia amplia, imponiéndose el deber de realizar un inventario de todo lo que la conciencia social ofrece como materia de estudio. Pueblo Enfermo no es, pues, según la orientación científico-literaria de su autor un libro de carácter sociológico, sino un estudio de psicología colectiva, que hoy día ha sido superada en todas sus formas, habiendo experimentado una transformación total. Los autores que cita Arguedas en apoyo de sus pensamientos en el curso de su libro Pueblo Enfermo no son otros que Tarde, Le Bon, Fouillé, Ribot, Guyau, Novicow, cuyas tendencias han pasado a integrar la historia de la psicología colectiva.

Si las huellas de la influencia francesa en Arguedas son muchas, los reflejos de la generación española del 98, tienen una mayor intensidad. Obsérvese que la primera página de Pueblo Enfermo se abre con uno de los más notables exponentes de ese grupo y que se cierra también con las palabras de otro de los más caracterizados e importantes. El libro se inicia con un prólogo de Ramiro de Maetzu, entonces nieztcheano e individualista y cargado de vehemencias reformadoras y termina con una larga cita palingenésica de Joaquín Costa, que fué realmente el profeta de la regeneración española y cuyas palabras tienen un tono severo y admonitorio. Pero hay una influencia sobre Arguedas, que sin estar citada es más notoria todavía y es la que se refiere al método de su libro Pueblo Enfermo. Existe un raro paralelismo entre el plan del Problema Español de Macías Picavea y el que sirvió al libro de Arguedas, como se comprueba con la simple inspección de los respectivos índices. Estas explo-

raciones ideológicas se pueden demostrar en todos los autores, y son la única forma de realizar una obra de comprensión y de análisis de carácter histórico. Lo que tratamos de esbozar en estas líneas sobre Arguedas, es el clima formativo de su mentalidad con relación a su obra y en el presente caso a Pueblo Enfermo, que es flor de uno de los momentos más interesantes de las letras hispanoamericanas, y que respondió a una serie de hechos impuestos por las fuerzas ideológicas, que condicionan la actividad del escritor. Si en su tiempo se hubiese estudiado a Arguedas, es decir hace treinta y siete años, situado el libro en el ámbito de su relativismo y analizado como una expresión del horizonte de los estudios de psicología social y de los reflejos de la ideología de la generación del 98 en Bolivia la racha de protestas que produjo habría tenido otro significado. En cambio Pueblo Enfermo obtuvo un concurso de críticas elogiosas en España, Francia y en Hispanoamérica. La mayoría de estos juicios en su complacencia y aplauso ofrecen el gesto de que sus autores aplauden sus propias ideas y la confirmación de la superioridad de sus respectivos países sobre la enferma Bolivia. El único autor que nosotros creemos que aplaudió sinceramente a Arguedas, fué don Miguel de Unamuno, que al comentar Pueblo Enfermo sobre el tema de la mentira hispana, en términos tales que explicaba la existencia de este vicio moral como una legítima herencia española.

A las juventudes bolivianas de hace treinta años, Pueblo Enfermo nos impresionó profundamente y casi se convirtió en un breviario para conocer los diversos aspectos de la psicología nacional. Se consideró por ellas como revulsivo de los males bolivianos y se apreció que Arguedas con la publicación de Pueblo Enfermo cometió la verdadera osadía de presentar a sus paisanos el espejo de sus propios defectos, porque en la profundidad de su alma creyó por este medio transformar no adulando a su país sino educarlo diciéndole las verdades crudas. Arguedas como todos los hombres animados por el espíritu re-

formista, pensó que contribuye más a la gloria de su patria clavando sobre su carne el juicio de las saetas implacables, que cantando con mentira pindárica sus excelencias acuñadas por el espíritu nacionalista. Dominó Arguedas la fuerza de los poderes de su verdad sobre los sentimientos patrióticos. Desafió inclusive a los chauvinistas que creen que la audacia de ser leal a las verdades de la patria se paga con la traición. Pero Arguedas negado y discutido por su Pueblo Enfermo, fué considerado en Bolivia como un alto valor nacional y al amparo de este sentimiento se le abrieron los pórticos de las más encumbradas funciones públicas como reconocimiento de sus indudables méritos.

En la actualidad Pueblo Enfermo ha perdido su vigencia, convirtiéndose en un documento histórico de la época que cumplió su misión, pues, tanto el material documentario, igualmente que sus orientaciones científicas que lo ilustran han periclitado. Luego, un concepto más claro de nuestros países hispanoamericanos, han abierto otros caminos para la percepción y para la comprensión del hombre y de sus sociedades, en tal forma que hoy Bolivia siente la apetencia ideológica de que se continúe la obra de Arguedas, de acuerdo a los nuevos tiempos, porque así como este escritor cumplió su papel de removedor de ideales en su generación, las nuevas promociones están obligadas a poner en marcha sus propias responsabilidades.

*

Franz Tamayo en 1910 publica su libro La Creación de la Pedagogía Nacional, constituyéndose como el precursor del movimiento reivindicatorio de los valores indígenas no sólo en Bolivia sino en nuestra América. Tamayo es el anti-sociólogo, desdeñoso de la nueva ciencia y de sus doctrinas se ampara en el humanismo, para la defensa de los grupos autóctonos. Su posi-

ción contra la sociología en Tamayo, fué esbozada en una de las alternativas, que sufrió la ciencia de Augusto Comte, cuando un grupo de escépticos se lanzó a destruirla. Tamayo que estimó inexistente la sociología, con su ademán solidario al servicio de los indios, precisamente por paradoja, vino a crear el movimiento indigenista boliviano, que fructificó posteriormente en los nuevos equipos de escritores y estudiosos, que asomaron a las actividades intelectuales de Bolivia. En nuestra América, José Vasconcelos coincidió con Tamayo en su Indología y abrió nuevas rutas para los estudios sociales del hombre de nuestro Continente en su libro La Raza Cósmica.

En 1919, Carlos Romero, apasionado estudioso de las disciplinas sociológicas, publica su libro titulado LAS TARAS DE NUESTRA DEMOCRACIA. Romero se había identificado con la orientación mental de René Moreno y de Alcides Arguedas, asumiendo análoga actitud frente al mestizo y al indio, es decir, como oficiante de la doctrina de la superioridad del grupo blanco. Positivista en su pensamiento central, siguió las rutas de Novicow, Giddings, Gumplowicz, Max Nordau, Le Bon, Taine, y luego fué un fervoroso de los sociólogos argentinos como Ramos Mejía, Lucas Ayarragaray y José Ingenieros. El impacto central del pensamiento sociológico de Romero, está dirigido a comprobar que el caciquismo, el caudillismo y el fracaso de nuestra democracia son debidos a la presencia del indio y del cholo, forjadores de sus taras. El libro de Romero en estos últimos tiempos ha sido olvidado. Nosotros aunque estamos muy lejos de estar de acuerdo con sus ideas, creemos que Romero ha realizado una obra que debe ser estudiada, precisamente por su desesperado pesimismo, fruto de su pleitesía a las ideas del aristocraticismo de las razas que proclamaron Gobineau y sus continuadores.

*

En resumen estableceríamos la existencia en Bolivia de tres corrientes sociológicas, basadas en el estudio de los problemas nacionales. La primera que reduce el horizonte sociológico al común denominador del factor geográfico. La segunda que se dirige al examen del elemento esencial étnico y la tercera que busca interpretar el origen primitivo de la sociedad boliviana, a través del análisis prehistórico de sus formas arcaicas.

GUSTAVO ADOLFO OTERO

JAIME A. SUAREZ MORALES

LA IX CONFERENCIA INTERNACIONAL AMERICANA DE BOGOTA Y EL DESARROLLO DEL SISTEMA INTERAMERICANO

INFORME

del Tribunal Calificador de la tesis previa a la obtención del Grado de doctor en Jurisprudencia del Licenciado JAIME A. SUAREZ MORALES

Señor Decano:

En cumplimiento de la comisión que usted se sirviera encomendarnos, hemos estudiado con atención especial la monografía que, con el título de la IX CONFERENCIA INTERNACIONAL AMERICANA DE BOGOTA Y EL DESARROLLO DEL SISTEMA INTERAMERICANO, ha presentado el señor Lic. don Jaime A. Suárez Morales, en calidad de tesis previa a su graduación de doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales.

Lo primero que cabe destacarse, es lo correcto, lógico, y bien ordenado del planteamiento del amplio problema elegido. Así, partiendo de la realidad histórico-geográfica de la coexistencia de dos Américas, la latina y la sajona, el autor se remonta, con gran perspicacia histórica, hasta lo que él llama el primer ensayo de colaboración americana, el Congreso de Panamá en 1826, o sea, el pensamiento creador y fecundo de Bolívar.

Sigue por todos los meandros de la teoría, del derecho internacional positivo, de las llamadas doctrinas —Monroe, Drago, Estrada, etc.— el pensamiento central, o sea el desarrollo del sistema interamericano. En consecuencia nos ofrece, con sentido expositivo y crítico penetrante y esclarecedor, el vasto cuadro de las Conferencias Internacionales Americanas, desde la primera, cuya sede fuera Washington, en 1889, hasta la novena, cuya sede fuera Bogotá, en 1948.

Luego analiza las relaciones del sistema regional americano, dentro de la Organización Mundial de las Naciones Unidas. Juzga con severidad algunos aspectos de la Carta de San Francisco "cuyas consecunecias empieza a palpar la humanidad en estos días y pueden traer mañana la devastación de una guerra total". Al mismo tiempo examina el articulado por el cual, en la Carta, se acepta la posibilidad de los acuerdos regionales, y aún más, se los considera deseables y útiles para el mantenimiento de la paz.

Quizás el pensamiento fundamental del Lic. Suárez, se lo encuentra en el siguiente párrafo, en el cual demuestra su poderosa facultad de síntesis, así como la amplia generosidad de su ideal; es cuando afirma que Hispanoamérica "manifestó claramente, a los resplandores de la hoguera de Bogotá, la noche trágica del 9 de abril, que no podía haber solidaridad continental sin justicia, y no había justicia cuando más de cien millones de latinoamericanos viven en niveles subhumanos frente a la holgura de sus vecinos del Norte; que pidió un equitativo ajuste de precios entre los productos manufacturados y las materias primas, a fin de ir igualando también esos niveles de vida de las clases trabajadoras. América Latina que, en una palabra, dejó expedito el camino en Bogotá, para ir poco a poco bregando por su propia unidad, que consiguió que constara el respeto a su propia personalidad de cultura y de destino; y que va dándose cuenta de que su grandeza finca en el mayor acercamiento de los pueblos hispánicos en tornò a su ideal y a su origen, a su realidad y destino, en cumplimiento de la visión profética del Gran Bolívar, sin que esto quiera decir

oposición, sino, al contrario, leal colaboración y entendimiento con los demás pueblos del Continente".

Ha sido pues, señor Decano, bien estudiada y documentada por su autor la materia de la tesis; su planteamiento se ha hecho de acuerdo con la más grande precisión lógica; su desarrollo ha demostrado magníficas cualidades de expresión y clarificación en el autor, al mismo tiempo que de fuerza y fluidez argumental. Un estudio bien meditado, tratado con seriedad y altura intelectuales que, salvo su más ilustrada opinión, señor Decano, merece ser calificado con la nota DIEZ que vale como SOBRESALIENTE, **y publicado en los Anales de la Universidad.**

Señor Decano:

(f) Dr. Benjamín Carrión. **(f) Dr. Pío Jaramillo Alvarado.**

(f) Dr. Humberto García Ortiz.

INTRODUCCION

LA CONFERENCIA INTERAMERICANA DE BOGOTA Y LA EVOLUCION DEL SISTEMA PANAMERICANO

Razón de ser y alcance de esta tesis.

La especial afición que he tenido por los estudios del Derecho Internacional Público me decidió a escoger mi tesis entre la enorme y sugestiva variedad de aspectos de esta disciplina. Su carácter dinámico y el constante desarrollo que a diario va experimentando, han despertado más mi interés y movido mi arbitrio hacia su conocimiento. Es, precisamente la circunstancia del continuo movimento de la disciplina, el hecho de que acontecimientos recientes, de nuestros días, que los hemos vivido y presenciado, importen una nueva contribución humana para el perfeccionamiento del Derecho de Gentes, lo que contribuye para que el estudioso, no sea un frío especulador o un repetidor automático de sucesos, teorías, doctrinas, sino que lo hace sentir más o menos profundamente, interesando sus sentimientos y pasiones para defender con calor un principio, impugnar vigorosamente un aserto, dialogar activamente con quienes han sido instrumentos de la historia para forjar las instituciones y constituir un pedestal de la Justicia o el Derecho.

Es lo que he experimentado al elegir y escribir mi tesis sobre la IX Conferencia Internacional Americana, reunida en Bogotá el 30 de marzo de 1948. Significa este certamen la culminación de una época en el desenvolvimiento del llamado panamericanismo y la etapa inicial de un nuevo ciclo para nuestra América. No puedo decir que se hicieron muchas cosas nuevas o marcado inmensurables adelantos. Eso no es labor de una reunión internacional, sino obra de generaciones. Pero sí se aclararon criterios, escogieron caminos, franquearon obstáculos y consolidado posiciones internacionales que América ha ido alcanzando poco a poco y las ha afianzado para el porvenir.

No cabía de ningún modo hacer una consideración aislada de lo que se hizo en Bogotá, sin referirse a todos los antecedentes históricos, políticos, jurídicos y económicos que precedieron y dan significación a la obra de la IX Conferencia Internacional Americana. Hay muchas definiciones e interpretaciones acerca de lo que es el Sistema Panamericano, de su significado, de su valor y aporte para el Universo. Hay fuertes opositores porque lo consideran un reducto aislacionista del concierto universal, en honor y provecho de un poderoso país americano; otros, por el contrario, lo consideran como el reducto sagrado de la libertad y la democracia, como la última esperanza de la paz del mundo. Me aparto de ambos criterios porque, según el modo con que juzgo los hechos e interpreto la obra del sistema interamericano, he procurado analizar sus progresos y éxitos, como sus vacíos, retrocesos, imperfecciones. Como ecuatoriano e hispanoamericano, no puedo mirar con indiferencia aquello que llega muy al vivo al corazón de la patria o de los pueblos hermanos. Por eso, si bien afirmo la vocación de la América toda, como unidad continental, en la que deben colaborar sincera y decididamente los dos conglomerados humanos que la informan: los del norte y los del sur; afirmo también, con el tezón de un latino, la misión de nuestros pueblos, y clamo por sus derechos, emanados de la sangre y la estirpe indoibérica, de aquellos vínculos innegables de espíritu y cultura, de

fé y de lenguaje, de costumbres y tradición, de historia y de destino. Hago mi solemne profesión de fé por la vivencia del pensamiento y del alma de los pueblos de hispano-américa y de la península "que todavía hablan español y rezan a Jesucristo". Su destino es defender los valores de nuestra civilización y nuestra cultura; ser los guardianes de la libertad y de los derechos intangibles de la persona humana; velar por la justicia para hombres y naciones. Su misión es ecuménica, porque ecuménica fué la misión de España.

Pero, junto a los lazos indestructibles de origen, cultura y destino, están también los de la convivencia dentro de un mismo continente donde se respiran aires de libertad. Donde se impone la colaboración entre todos para el bien de todos. América es, en el sentido de su geografía y de su momento histórico, indivisible. Hé aquí, que la colaboración íntima y defensa de los valores hispanoamericanos, no debe ser considerada como destructiva ni opuesta a la misión que a América en conjunto le compete. Más de cien años de vivir políticamente libres nos han enseñado mucho; y de sus enseñanzas hemos aprendido que la colaboración leal y franca, a base del respeto de los mutuos derechos, se impone como necesidad imperiosa. Creo que se han purgado ya los vicios de los malos entendimientos, de los afanes hegemónicos, de injusticia, expansión y explotación que obscurecieron hasta hace poco el panorama de América. Frente a ellos se ha ido levantando el Sistema Interamericano, que ha forjado un Derecho Internacional con preceptos jurídicos de innegable pureza. América se ha hecho una y firme; y sus pueblos han afirmado la solidaridad ante el peligro y la solidaridad en la hora de paz. Tal solidaridad se extiende en su dimensión horizontal, a todos los campos de colaboración, político, jurídico, social, cultural, económico. Tal cosa es lo que ha proclamado y escrito Bogotá. Pero solidaridad no significa renunciamiento de los propios valores, cooperación no implica fusión; ésta fué la mente que inspiró las resoluciones de la IX Conferencia: la reafirmación de fé en la misión de toda la

América, a base del respeto a la personalidad de los pueblos y culturas que la informan, para facilitar así, y sólo así, la deuda de paz y el compromiso de esperanza que América ha empeñado con el Universo en esta hora decisiva para la pervivencia digna del hombre en el mundo.

Este es el pensamiento que desenvolveré en las siguientes páginas. Esta mi intención: consagrar la voz de un hombre de América, de Hispanoamérica, del Ecuador, frente al Continente y al mundo. Y proclamar al sol, la obligación de no renunciar a la obra que España nos encomendó: salvar siempre el espíritu.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL SISTEMA INTERAMERICANO

Las dos Américas. — Su desarrollo político y sus relaciones. — Primer Ensayo de colaboración Americana. Panamá 1826. — El pensamiento de Bolívar. — 2. — Estados Unidos y la América Latina. — La Doctrina Monroe, su significado y evolución. — Expansionismo imperialista. — El corolario Roosevelt. — La diplomacia del Dólar. — Política de Buena Vecindad. — 3. — El Aporte Latinoamericano. — Congresos de 1848 y 1865. — La Conferencia Interamericana proyectada por Alfaro. — Los Evangelios Jurídicos Latinoamericanos: su lucha y su triunfo.

Las dos Américas. — Su desarrollo Político y sus relaciones.

A fin de encontrar la significación histórica, política y jurídica de la IX Conferencia Internacional Americana reunida en Bogotá el mes de marzo del presente año, es necesario dar una breve ojeada histórica de los antecedentes del llamado "Sistema

Interamericano", de su virtualidad frente al mapa político del mundo y del papel que está llamado a desempeñar en el concierto de todas las Naciones.

La incorporación del Continente Americano al mundo civilizado constituyó un paso trascendental para el destino humano. Marca, con otros hechos, el advenimiento de la Edad Moderna y abre nuevos horizontes a la Europa que acababa de salir del medioevo. Correspondió a España la gloria de descubrir un mundo y, más que eso, de infundir su signo —al contacto de su sangre y su cultura— a los pueblos de Centro y Sur América. Por otra parte, la colonización británica debía dar paso al nacimiento de un pueblo, al Norte del Nuevo Continente, al que se reservaba un rol importante en el siglo que vivimos.

La fisonomía divergente de las colonizaciones hispano-lusitana e inglesa, las características raciales y culturales de latinos y sajones, la posición histórica de las dos grandes potencias colonizadoras, señalan el índice para comprender la estructuración de las veintiún Repúblicas de este Hemisferio. España, de estirpe latina, forjada en el crisol de varias razas y culturas, con su sangre celta, ibera, morisca y latina, abierta a todo lo que significara oblación de sí misma, alineada en la avanzada del Occidente cristiano; que forjó su propia filosofía y su mística en defensa de su fé y su destino; que habló por sus teólogos y filósofos; cantó con sus romanceros y líricos; volcó en América su sangre y su espíritu, fundió su raza con la de los aborígenes de las tierras descubiertas y conquistadas, les transmitió sus glorias ecuménicas, como también sus defectos y fallas. Del episodio épico de la conquista germinó una raza mestiza, fusión del indio y del ibero. El tiempo del coloniaje inoculó a esa raza y a esos nuevos pueblos, el espíritu del Quijote y del Cid. — No es la oportunidad para hacer una crítica del sistema colonial hispanoamericano; no es tampoco la ocasión para escuchar, aceptando o repudiando, los gritos de los renegados de la madre Patria. Solamente me corresponde afirmar, con la historia, que el ancestro individualista

del español, que contrastaba con el espíritu ecuménico de la cultura hispánica, dejó el sedimento de pobreza y negligencia de los pueblos de aquende el Río Grande, lo que, unido a los tropiezos de su disímil geografía y al influjo nefasto de culturas y posiciones políticas postizas y foráneas que enveneraron la cultura hispanoamericana en el siglo XIX, determinaron una desmesurada falta de equilibrio entre latinoamérica y el vecino grande y progresista que nació de las antiguas colonias inglesas.

Por otra parte, la colonización inglesa en el Norte de América, vació su raza y su cultura en esa región, a costa del aniquilamiento de los pueblos aborígenes, infundió el espíritu trabajador y progresista de la metrópoli, lo que, unido a la privilegiada situación geográfica y a las formidables riquezas naturales, forjaron el advenimiento de una poderosa nación, cuya fuerza tanto debía pesar en la configuración política del hemisferio occidental.

Llegó la hora de la independencia de los pueblos del nuevo Continente. — Jorge Washington dió la libertad a las antiguas Colonias inglesas a fines del siglo XVIII y su pueblo inició su destino basado en la Constitución de Filadelfia. El nuevo Estado aprovechó la era turbulenta de guerras en Europa para asegurar su integridad territorial con los Tratados de Jay en 1794 con Gran Bretaña y de Pinckney en 1795 con España. Mediante una política exterior tinosamente dirigida fué Estados Unidos contorneando sus fronteras, incorporándose Luissiana y Florida, bajo los auspicios y la explotación del principio del "Destino Manifiesto", hábilmente perseguido por sus primeros estadistas, lo que sentó las bases de la futura doctrina Monroe, de la política de extensión territorial del siglo XIX, del advenimiento del imperialismo, del llamado corolario Roosevelt y de la Diplomacia del Dólar.

(Continuará)

BIBLIOGRAFIA

EL EXODO DE YANGANA.— Angel F. Rojas. — Editorial Losada. — Buenos Aires. — 1950.

Publicado por la Editorial Losada, de Buenos Aires, acaba de llegar el último libro de Angel F. Rojas, titulado "El Exodo de Yangana".

Excepción hecha de "La Novela Ecuatoriana", ensayo exaustivo de la producción nacional, la obra literaria de Rojas se reducía a "Banca", novela de la adolescencia y a "Un Idilio Bobo", relatos desiguales, en los que alternaban la ternura con la frialdad, el formalismo con la persecución de lo grotesco. A estas obras ha seguido "El Exodo de Yangana", largamente anunciada por las editoriales y que constituye la obra más madura y vigorosa de Angel Felicísimo Rojas, y acaso la más reciente, conjuntamente con "Curipamba", que no ve la luz pública todavía.

El personaje central, el héroe de "El Exodo de Yangana", es un pueblo: se trata de un personaje colectivo, de un "réprobo colectivo". No hay una figura sobresaliente: no lo es ni aún el churón Ocampo, dirigente del éxodo y relatista incansable de la tragedia épica de su población. Los cientos de pobladores sencillos y humildes, los cientos de individuos como todos, a pesar de sus peculiaridades, constituyen un solo tipo: la figura heroica del relato.

La primera parte, es un desfile de actores que luego no van a verse, aunque actúan, que pierden su interés aislado para formar el conglomerado en marcha. En tal desfile, el poder de caracterización y de síntesis de Rojas, se muestra en todo su vigor. Allí está el talabartero, allí la mujer "dedicada a la profesión femenina más antigua del mundo", allí el tenorio y la viuda, allí el viejo estudioso, admirador de Montalvo y la muchacha que se educó en la ciudad de donde trajo su pesimismo y la historia de un amor trágico, allí el desconocido que un día enseñó a la población la refinación de mieles y de azúcar, allí los jinetes, el herrero, el fabricante de sesinas, allí la contrabandista hábil y el comerciante honrado: gentes simples, pacíficas, pobladores de todo el país, de todo el mundo: habitantes de ocupaciones habituales, de anhelos reducidos y centrales: como el anhelo de la población de Yangana de dotar a la Iglesia, crecida en mitad de la plaza, de una hermosa campana.

No sé hasta qué punto se hayan es-

tablecido las normas de la novela. Con frecuencia suele escucharse: No es una novela sino una crónica; no es una novela: es un reportaje. Intencionalmente Angel F. Rojas ha querido hacer una hermosa crónica de un suceso. Desde la presentación de los tipos característicos de Yangana, hasta su última página, se trata de una novela escrita con la breve agilidad sintética de una crónica. No creo que sea un defecto técnico: creo que el tema imponía esa forma de desarrollo. Así, la segunda parte de la obra, la constituyen las páginas de diario del gringo Spark, un botánico americano que dejó su impresión sobre la población. Y habló de sus costumbres, de su gente, de sus celebraciones y fiestas, de sus ritos funerales y sus alimentos, de la forma en que se han construído sus casas, de la literatura oral. Yangana es un pueblo minúsculo en donde todo era de todos y sin embargo de nadie, en donde la gente se dedicaba a sus ocupaciones de siempre, y en donde cuanto tenían era fruto de su esfuerzo diario y pobre, alejado de los centros urbanos por la falta de caminos, dejado de los poderes públicos, pese al abogado educado y residente en Quito, a quien, por haber nacido en Yangana, encomendaban las gestiones para dotar al pueblo de escuela, para dotarlo de caminos, para dotarlo de agua y luz. Yangana era un pueblo como todos los pueblos del país, con su autoridad civil y política igual a la de todos los pueblos del país. Un día, la autoridad había tenido que servir, como de costumbre, a las órdenes del Gobernador con motivo de las elecciones: farsa cruel y dolorosa, ante la cual reaccionó la población inflingiéndole un castigo grotesco, mediante velas de esperma. Entonces, se enviaron a Yangana tropas y autoridades "paternales". De eso hacía mucho tiempo: pero había quedado el recuerdo doloroso e imborrable de la crueldad "paternal" de los enviados del Gobierno.

Un día, en la propiedad común de Yangana, alguien puso una cerca de alambre. Legalizó sus papeles de propiedad fraudulenta en la Capital de la República. Se adueñó de la tierra y del agua. Y cuando, acostumbradas a la paz colectiva, las vacas pastaban en el campo de siempre, o se acercaban al bebedero de siempre, eran disparadas por los hombres al servicio del flamante gamonal. Vinieron dos gamonales más, con papeles escritos en Quito. La autoridad local les dió, tuvo que darles la razón. Y contra el usufructo milenario, contra la poderosa razón de que esas tierras habían sido trabajadas tradicionalmente, y que pertenecían a toda la población, se impusieron las razones que por primera vez escuchaba Yangana: la de los papeles, la de las escrituras, la de los Códigos, los Gobernadores, Notarios y más personajes de la farsa.

La tercera parte de la obra es la relatada por el churón Ocampo. El pueblo anhelaba una campana. Y cuando un día decidieron tenerla, cada uno aportó su cuota de bronce: sus estri-

bos, su pailas, sus cadenas. Todos contribuyeron con paja y leña para el fuego colectivo. Todos ayudaron, miraron, hasta que la campana salió del crisol, hermosa como una niña. Para la fiesta de San Roque, fiesta anual de la población, empezaron a izarla con gran esfuerzo popular. Hasta que, en lo alto de la Iglesia, la campana hermosa hizo sonar su hermosa y límpida voz. En mendio del regocijo y de la fiesta, por la que corrían el aguardiente y los alimentos y las coplas, se empezó la tradicional representación teatral, costumbre que los españoles dejaron olvidada y que se mantenía gracias al esfuerzo de una señora, personaje prominente de la población.

El viejo estudioso, que como todos los hombres y todas las mujeres estaba harto de injusticia, harto del asesinato al ganado, harto de la agresiva propiedad ilegal de los hacendados, planeó una lección para ellos. Escribió una farsa titulada "Cuídate del agua mansa", y era la representación en escena de los abusos cometidos en Yangana, del adueñarse de terrenos colectivos y comunales con la ayuda de la autoridad. Al calor del licor y de la emoción de la obra, se produjo el primer grito: "Abajo los gamonales". Después, nadie supo en verdad cómo se desarrollaron los sucesos. Murió uno, el más cobarde y agresivo de los terratenientes, el otro disparó contra la multitud, defendido por el cura de la población. Y entre los muertos por los disparos, estaba la sobrina de Fosforito, el hombre a quien perseguía el fuego. Se incendiaron las propiedades y el fuego abarcó todo el poblado. Como su grito era de "Viva Yangana libre", alguien arrancó un trozo del telón del escenario, telón tricolor, como símbolo de su grito. Mas, oh destino torvo de cuantos reclaman su libertad: por la vejez y las cucarachas el telón había sido remendado con un trozo de gruesa tela roja que se encontró en el pueblo. Los periódicos dieron la noticia del levantamiento comunista de Yangana; el Ministro de Gobierno había dado órdenes precisas para detener el avance de la "doctrina exótica", relacionando los incidentes de la fiesta de San Roque con los levantamientos del Milagro; el Gobernador había enviado un ejército a sofocar el movimiento; el Presidente iba a pedir Facultades Extraordinarias. La muerte del hacendado principal, el incendio de propiedades, la marcha con el pedazo de trapo rojo, eran señales inconfundibles.

Los hombres de Yangana sabían por propia experiencia el significado de las fuerzas que iban a sofocar su movimiento. Ya lo escarmentaron cuando el castigo a la autoridad del pueblo. Y aunque cada uno reconocía su parte de culpabilidad, repitieron los versos de Lope:

—¿Quién mató al Comendador?
—Fuenteovejuna, señor.
—¿Y quién es Fuenteovejuna?
—Todos a úna!

Y todos a una, escogiendo el éxodo

antes que el sometimiento, el nacer de nuevo, al morir de súbito, marchan con sus bártulos, con sus semillas y sus niños, a Palanda, en las estribaciones de la Cordillera Oriental. Es allí en donde el churón, que había dirigido la marcha se encuentra con el prófugo amigo, aquel que castigó al Teniente Político con las velas de 60 centímetros. Es allí donde relata, con su lenguaje elemental y pueblerino, la odisea de su población.

Al terminar el relato, le sorprende la aurora. Y es también la aurora de Pueblo Nuevo la que despunta en las últimas páginas de esta novela notable, "El Exodo de Yangana".

El estilo de Rojas es acaso más flúido que nunca, más castizo aún cuando narra en lengua autóctona, aún cuando habla ese idioma primitivo.

Hacia el final, el churón Ocampo confiesa a su amigo Joaquín Reinoso que él quiere seguir dirigiendo a su pueblo, justificar su vida a la vejez, que él quiere gobernarlo, engrandecerlo, y que ha escuchado que ya no necesitan de él, pues han llegado a puerto, sino de una autoridad más competente, sana y culta; y cuando el churón jura mantener su poder a pesar de todos, aún a costa de la sangre de sus opositores, Reinoso le hace mirar el amanecer blanco, sin sangre, de esas laderas. En este momento final y cumbre de la obra, es en donde Rojas alcanza un lirismo, una construcción poemática de altura extraordinaria. Pero Reinoso, ya ebrio, recordando su trabajo como minero en Curipamba, recuerda también interjecciones, insultos, y el habla irregular y difícil de los gringos. Así, el diálogo se vuelve grotesco en un momento en que por la curva de la obra, por el arco de la epopeya, sólo cabía el lirismo realista que utilizaba Rojas. Nada hay que justifique, que haya obligado a este cambio de lengua en las páginas finales. No se trata de una sátira, tampoco, ya que Reinoso, hablando mal, grotescamente, dice cosas justas, y ya que no tiene la obra un contenido de anti-imperialismo americano.

Algún día hablaré con Angel Rojas y habré de consultarle. Hasta tanto, y pese a eso, habrá que decir que la suya es una de las más notables y ágiles novelas ecuatorianas, un retrato fiel del alma colectiva de los pueblos humildes en los que nadie repara, ningún Poder, ningún Gobernante, que no figuran en ninguna carta geográfica, en ningún mapa, y que sin embargo todos llevamos dentro, y a cuyos habitantes todos conocemos y amamos de veras. Como auténticos pobladores del país. Porque Yangana es un símbolo de lo real: de lo que hemos sido y somos, pese a nuestros adelantos y a las conquistas de que hemos sido víctimas: Yangana es la raíz de nuestro pueblo y de nuestra Patria. — J. E. A.

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

QUITO-ECUADOR 1949 CASILLA 67

Dr. PIO JARAMILLO ALVARADO,
Presidente.

Dr. JORGE ESCUDERO
Vicepresidente.

HUMBERTO MATA MARTINEZ,
Secretario General.

SECCIONES:

Literatura y Bellas Artes

Representante por la Crítica Literaria:
Dr. Benjamín Carrión

Representantes por la Novela:
Sr. Jorge Icaza
Sr. Enrique Gil Gilbert

Representante por la Poesía:
Lic. Alejandro Carrión

Representante por los Autores Dramáticos:
Sr. Pedro Jorge Vera

Representante por el Periodismo:
Lic. Leopoldo Benítez Vinueza

Representante Profesional por las Artes Plásticas:
Sr. Eduardo Kingman

Representante por las Artes Musicales:
Sr. Bolívar Peña

Ciencias Jurídicas y Sociales

Representantes por las Ciencias Sociales y Políticas:
Dr. Pío Jaramillo Alvarado
Dr. Angel Modesto Paredes

Representante por los Estudios Internacionales:
Sr. Gonzalo Zaldumbide

Representantes por las Ciencias Económicas:
Dr. Angel F. Rojas
Dr. Eduardo Riofrío Villagómez

Representante por las Ciencias Jurídicas:
Dr. Alfredo Pérez Guerrero

Ciencias Filosóficas y de la Educación

Representantes por las Ciencias Filosóficas:
Dr. José Rafael Bustamante
Sr. Julio Chávez Granja

Representantes por las Ciencias de la Educación:
Lic. Jorge Bolívar Flor
Dr. Carlos Cueva Tamariz

Ciencias Histórico-Geográficas

Representante por la Arqueología y Etnología:
Sr. Carlos Zevallos Menéndez

Representante por la Investigación Histórica:
Sr. Abel Romeo Castillo

Representante por la Geografía:
Rvdo. P. Juan Morales y Eloy S. S.

Representante por la Historia Propiamente Dicha:
Sr. Isaac J. Barrera

Ciencias Biológicas

Representantes:
Dr. Jorge Escudero
Dr. Julio Endara

Ciencias Físico-Químicas y Matemáticas

Representantes:
Dr. Julio Aráuz
Ing. Jorge Casares
Rvdo. P. Alberto Semanate O. P.

Instituciones Culturales Asociadas

Dr. Rafael Alvarado
Sr. Roberto Crespo Ordóñez
Dr. Rigoberto Ortiz

$ 5-

IMPRESO EN EL ECUADOR — Quito
Edit. Casa de la Cultura - 1245