

## ENCUENTROS



709.866  
G166

### *El Desarrollo de la Escultura en la Escuela Quiteña*

---

Conferencia de

**Magdalena Gallegos de Donoso**



## CENTRO CULTURAL

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez  
Artes visuales: Félix Angel  
Conferencias y conciertos: Anne Vena  
Asistencia técnica: Alexander Miller



En mayo de 1992, el BID creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C., con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Además de las exposiciones, otras actividades del Centro como conferencias y conciertos estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

## EL DESARROLLO DE LA ESCULTURA EN LA ESCUELA QUITEÑA<sup>1</sup>

*Magdalena Gallegos de Donoso*

En primer lugar, quiero agradecer muy sinceramente al Banco Interamericano de Desarrollo, a sus autoridades y, específicamente, a Ana María Coronel de Rodríguez y al personal del Centro Cultural la organización de la exposición de arte escultórico religioso de los siglos XVII y XVIII que se inaugurará la próxima semana en la galería del Centro Cultural, y la invitación que he recibido para compartir con ustedes algo de mi experiencia y de mi dedicación al arte colonial.

Estamos ya en las postrimerías del siglo XX y todos nos sentimos conscientes de ello. Y al mirar nuestro pasado, lamentablemente se siguen manteniendo posturas polémicas irreconciliables que profundizan rupturas y amargan los sentimientos.

Por un lado, tenemos a los indianistas, legítimamente orgullosos de un remoto pasado que nos ennoblecce, pero que consideran la irrupción española como un nefasto momento de la historia. Creen que, sin Europa, nuestro continente hubiese llegado a fronteras insospechadas de desarrollo socioeconómico. Son quienes afirman que el europeo aniquiló definitivamente la civilización indígena, la sometió, dando como resultado un pueblo oprimido, presa fácil de cualquier tipo de colonialismo y que nos

mantiene como un país hasta ahora tercermundista, gentilmente llamado “en vías de desarrollo”.

Por otro lado, tenemos a los eurocentristas, quienes consideran que la presencia hispana fue el motor que sacó a los pueblos aborígenes de la barbarie a través de la civilización occidental y cristiana. Piensan que sin Europa nuestro continente seguiría en poder de las llamadas “razas inferiores”.

Ante tamañas insensateces, debemos buscar una postura objetiva que evalúe los hechos históricos, inobjetablemente, y que lejos de pasiones inmaduras nos permita reconocernos como nación mestiza, pero aún con componentes multiétnicos que nos dan riqueza por su diversidad. El valorarnos como un producto sincrético nos permitirá finalmente mirar con orgullo nuestro pasado indoamericano, sintiéndonos también orgullosos herederos de nuestro ancestro europeo.

En el caso americano, el llamado “descubrimiento” fue un resultado casual en un intento hispano de buscar las nuevas rutas de comercio hacia la India. La colonización se sustenta en intereses expansionistas económicos, pero también en un afán de reconquista religiosa y de evangelización. Son dos características que marcan definitivamente nuestra historia colonial.

<sup>1</sup> Esta conferencia se llevó a cabo el 5 de octubre de 1994 en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., como parte del ciclo de conferencias del Centro Cultural del BID.



Cuando Europa se enfrentó a América, se opusieron dos niveles de civilización diversos, dos culturas de trayectoria enormemente rica, pero diferente; dos formas de concebir el mundo; dos cosmovisiones distintas, aunque ninguna mejor o peor que la otra, simplemente diferentes.

Es evidente que se produjeron numerosos choques, la destrucción de sustentos ideológicos y la alteración absoluta de la vida, fundamentalmente para los vencidos. Pero, finalmente, el resultado fue un mestizaje racial, cultural y filosófico-religioso del cual hoy todos los ecuatorianos somos herederos.

Curiosamente, existen patrones conceptuales similares entre Europa y América, no estilísticos ni temáticos, pero sí conceptuales, que nos ayudan a comprender el porqué del temprano desarrollo del arte colonial en Quito y sus niveles cualitativos y cuantitativos de producción.

Para unos y otros, el arte era un don divino. El artista era mensajero de los dioses o su intérprete y servidor. El arte se hacía por y para la religión, y por eso no fue difícil reinterpretar los cultos ancestrales basados en la naturaleza con el culto cristiano.

¡Quién sabe si se llegó a fusionar ideológicamente las divinidades del mundo superior o cielo (el sol en las religiones heliolátricas) con las del mundo intermedio o tierra (el felino, entre otras) y las del mundo inferior o subterráneo, como la serpiente! Estos tres elementos están presentes en el llamado "sol" de la Cultura Tolita (500 AC - 500 DC). ¡Quién sabe si se logró fusionar esta cosmovisión aborigen con el concepto trinitario de la tradición judeo-cristiana, en donde Dios es también el sol de justicia, el sol yustitcie! Es también posible que se hayan establecido ciertas analogías: Viracocha con Yahvé, la

Pacha-Mama con la Virgen María, los apachitas con los distintos santos, etc. En el siglo XVI, la relación entre el Sol de Justicia, el sol aborigen y el sol de la custodia cristiana no es sólo una cuestión conceptual sino incluso formal.

En el siglo XVI, la producción artística era principalmente foránea. Las obras locales se apegaban estrictamente a los modelos peninsulares. El aporte aborigen era casi inexistente, pues como ser vencido y colonizado, el indio no disponía de libertad y su creatividad estaba reprimida. Pero a pesar de todo, existen evidencias que nos demuestran que la creación no puede ser del todo acallada, sobre todo cuando existen concordancias conceptuales importantes. Para vencedores y vencidos, el objeto artístico era, a la vez, un objeto cultural.

La imagen sagrada es el objeto plástico que sirve como mediador entre el devoto y el personaje sacro. El objeto artístico religioso es el material referente para una relación de carácter espiritual debido a que el ser humano requiere de lo tangible para relacionarse con lo intangible. En ello radica la importancia del culto, del rito, del objeto votivo presentes en la universalidad de las religiones en todas sus dimensiones espacio-temporales.

El objeto sagrado era, además, depositario o espejo de la divinidad. Y en el caso de la Virgen María, es receptáculo físico de la divinidad. A él se dedicaban los mejores artesífices, los más ricos materiales, el oro de la tierra. La profusión de oro en las imágenes religiosas y en los templos obedece a una antigua tradición medieval en el arte cristiano que coincide con prácticas religiosas aborígenes: la de considerar el oro como el color de Dios, de lo sagrado, de lo trascenden-

tal. Los colores del iris son, en cambio, del hombre, de lo profano, de lo terrenal.

Por otro lado, el sistema gremial de tradición medieval europea empató con el trabajo comunitario aborigen, facilitó la gestión colectiva en obrajes o talleres donde todos eran coautores. De allí el anonimato generalizado.

Finalmente, vale recordar que el arte colonial quiteño fue generado por las comunidades religiosas que implementaron las primeras escuelas de artes y oficios. Pero siendo su objetivo principal la doctrina, es obvio que el arte colonial es esencialmente cristiano, tendiente a remover el sentimiento del espectador y a despertar en él la fe, a veces a fuerza de la exageración dramática de los personajes.

Para entonces, existía tal separación entre lo sacral y lo terrenal que la obra de arte era distante del devoto; emotivamente, porque era rígida, hierática; físicamente, porque era oscura y estaba creada para ser expuesta únicamente en el templo o en el convento.

Las obras son frontales; el tratamiento es en la parte delantera. En general, son de gran formato, pues son demandadas para cubrir los grandes muros de iglesias y monasterios y llenar los nichos de retablos. Las obras son, en su mayoría, extrañas al mundo real.

Durante todo ese período de gestación que avanza hasta entrado el siglo XVII, es evidente una dominante influencia europea de varias vertientes. La flamenca, a través de la presencia de los franciscanos Fray Jodoco Ricke y Pedro Gosseal (1534), artistas provenientes de Gante, fundadores de la primera Escuela de Artes y Oficios en Quito, organizada en 1535, apenas fundada la ciudad. Ellos aportaron el gusto por el claroscuro.

El gusto por el oro, por la ornamentación

dorada, también es de influencia flamenca así como española y tendrá en Quito una acogida y una reinterpretación de gran calidad. A través de las obras del siglo XVII, se verá cómo, paulatinamente, el artista se va soltando de la tutela europea, rígida en un principio, laxa más adelante.

Así se evidencia con la obra del maestro Miguel de Santiago, que trabajó una fenomenal serie de lienzos de gran formato basándose en pequeños grabados flamencos de Shelter de Bolswert (1624) sobre la vida de San Agustín. En ellos, aprovechó la ocasión para retratar a sus contemporáneos.

Otro interesante ejemplo es el de Nicolás Javier Gorívar, cuya obra más reconocida es la serie de grandes lienzos de los profetas en la Iglesia de la Compañía de Jesús, tomados de una Biblia italiana editada en Pezzana en 1710. Pero en lugar de seguir el dibujo lineal, difumina el color al igual que Miguel de Santiago, con resultados impresionistas de gran calidad.

Por otro lado, tenemos la vertiente española. Es la más evidente, por obvias razones, y nos llega directamente con los conquistadores y los religiosos, con obras traídas de España y con la presencia de artistas como Diego de Robles o Luis de Rivera, quienes dejaron algunas Vírgenes Guadalupanas veneradas hasta ahora en los santuarios ecuatorianos: Guápulo, El Quinche, El Cisne.

En Quito, han sido ubicadas también obras de Montrañés, Zurbarán, Murillo y Pedro de Mena, de quien existe una pequeña *Virgen del Pilar* en la Iglesia de San Francisco.

Con influencia ibérica, tenemos también en la exposición dos inmensos relieves de arcángeles: *San Miguel Arcángel*, el arcángel guerrero, debe vestir siempre con el yelmo de soldado y portar la espada y la leyenda "Qui



Cu Deus” o “Quien Como Dios”, que fue su grito de combate y victoria sobre Lucifer. También en exposición se presentará *San Gabriel Arcángel*, el ángel de los avisos, que informa a María sobre su concepción divina, por lo cual su atributo es el lirio o la azucena, símbolos de fecundación virginal y de pureza, y su emblema la leyenda “Ave María”, inicio de su salutación a la joven doncella de Nazaret.

Las esculturas del siglo XVII se distinguen por la abundante utilización del pan de oro y la técnica del esgrafiado, que consiste en retirar con estilete parte de la pintura que cubría las superficies doradas y dejar traslucir el brillo del metal.

Por otro lado, tenemos evidentes influencias italianas que vienen a través de los dominicos ligados con maestros como Bitti, Angelino Medoro y Alessio, de quienes se conservan interesantes ejemplos. De ellos nos llegan la prolijidad del dibujo y el seguimiento fiel a los cánones clásicos.

Es menos frecuente detectar el influjo alemán, pero de vez en cuando se pueden encontrar piezas con cierto aire nórdico, tal vez producto de las enseñanzas que en el siglo XVI dejara Fray Pedro “El Alemán” en las escuelas franciscanas de San Juan y de San Andrés.

Por otro lado, ocho siglos de dominación árabe en España dejaron una marca imborrable que persiste en las colonias iberoamericanas. Y en Quito se encuentran ejemplos, fundamentalmente en los artesonados; como en la Iglesia de San Diego, los hay también en San Francisco, Santo Domingo e incluso en La Compañía. La perfección de la técnica y el acabado como cárares, lacerías y más elementos formales y el apego a los cánones moriscos, sólo se explican con la presencia

de artífices mudéjares en los territorios de la Real Audiencia.

Y también hay curiosas evidencias de influencia oriental. En algunos marfiles y placas talladas en hueso aparecen personajes de ojos rasgados, cual mandarines chinos.

Evidentemente, también hay una larga tradición medieval europea en el arte quiteño. Hay obras que no responden a los cánones renacentistas de primera mano, sino que se inspiran en tradiciones más arcaicas, en donde los patrones simbólicos son más fuertes que los formales. La desproporción escultórica de las imágenes, como en el caso de una *Piedad* donde el cuerpo difunto de Cristo es demasiado pequeño para el tamaño de su madre, parece originarse en las reflexiones de San Bernardo de Claraval —santo francés del siglo XII—, que sugiere que María, al recibir el cuerpo difunto de su Hijo, hubiera deseado que no hubiesen pasado los días de Belén en que acunaba al Niño Jesús entre pañales. Tal vez por eso refuerzan el tamaño pequeño del Cristo. El hieratismo aleja al espectador devoto de la realidad histórica y lo transporta al contenido: el dolor de la humanidad por cuyo pecado muere el Redentor.

Finalmente, encontramos algunas disimuladas evidencias del aporte indígena. Retablos, marcos y esculturas se ornamentan con espejos. Estos espejos de vidrio traídos por los europeos ejercieron una fascinación en los indígenas, quienes creían ver en ellos reflejado su espíritu prisionero del conquistador y, por no perderlo, retenían el espejo a cambio de sus más preciados tesoros. Más tarde, el espejo fue ofrendado en obras de arte y también se convirtió en elemento indispensable del disfraz indígena y del traje ceremonial.

La obra más temprana con una evidencia indígena, tanto por el autor como por el resto de los elementos, es *Los señores negros de las Esmeraldas*, firmado por Adrián Sánchez Gallque y ubicado en el Museo del Hombre en Madrid. Es un raro retrato de grupo ejecutado por un pintor indígena que sintetiza de modo asombroso el sincretismo, que no es otra cosa que la confluencia de varias vertientes reelaboradas en un resultado propio diverso de sus orígenes. Los trajes son evidentemente españoles, como castizos son los nombres de los personajes: Don Francisco, Don Pedro. Pero los retratados son los señores negros de Esmeraldas, personajes de gran poder aunque descendientes de los esclavos africanos traídos por los conquistadores. La ornamentación —narigueras, bezotes, orejeras, gargantillas— corresponde a la tradición aborígen de La Tolita, cultura establecida en Esmeraldas desde aproximadamente 500 años antes de Cristo y cuya presencia cultural estaba viva hasta la época hispana. La ejecución formal obedece a los modelos de los drapeados italianos al estilo de Bitti. El autor, Adrián Sánchez Gallque, es un pintor indígena quiteño pero culturalmente ya mestizado. A partir de entonces, los aportes nativos van a aparecer como estrellas fugaces, escasas pero luminosas, en el firmamento del arte quiteño.

Tal vez para mediados del siglo XVII el arte era ya quiteño. No es el seguimiento estricto a patrones foráneos, ni el cumplimiento sin objeciones a los cánones estilísticos e iconográficos impuestos. Los artistas, muchos de ellos verdaderamente mestizos y separados ya por varias generaciones de los impactantes momentos de la ruptura o el encuentro, veían su realidad con nuevos ojos.

Esta combinación y reelaboración de influencias va señalando una especificidad en el arte quiteño que lo hace diferente de sus fuentes y también diferente del resto de los productos iberoamericanos. Si bien la madurez se da en el siglo XVII, la eclosión se dará en el XVIII, a veces con resultados curiosamente eclécticos o sui géneris.

Para ese entonces, la obra de arte era demandada por una clientela diferente. Ya los templos o conventos habían sido cubiertos en su gran mayoría, por lo que el arte se volcó en el siglo XVIII hacia la vivienda particular, hacia una burguesía que había encontrado su estabilidad económica, fruto de la producción obrajera y hacendaria.

En la vivienda, el formato se reduce de la gran escala divina a la modesta escala humana. Casi no se producen esculturas de tamaño natural o cuadros de gran formato. Se da incluso una exportación abundante de esculturas y pinturas quiteñas que habían logrado merecida fama a lo largo de todo el continente y también fuera de él: España, Portugal e Italia, fundamentalmente.

La creciente demanda obligó a los artistas a subterfugios creativos, como las imágenes de vestir, donde el escultor ponía su empeño tan sólo en manos y rostro, pero mientras tanto, el cuerpo se trabajaba casi burdamente, pues era destinado a ser cubierto con ricas vestiduras.

Una modalidad de la figura de vestir es la imagen articulada o de goznes. Estas piezas incorporaban goznes en las articulaciones de codos, antebrazos, caderas y rodillas, lo que facilitaba tanto la tarea de vestir a la imagen, como la de cambiarla de postura: a veces erecta, otras genuflecta, sedente o yacente. Pero ya vestida, la imagen adquiere un esplendor sensacional, una espectacular riqueza. Como es evidente, la prolifera-



ción de estas imágenes iba paralelamente al desarrollo de la industria textil local y a la apertura comercial a la importación de encajes flamencos, terciopelos franceses, mantones de Manila, sedas orientales, etc.

Por otro lado, tanto para aligerar el trabajo del imaginero como para responder plásticamente a la búsqueda de realismo que exigía el barroco, los artistas desarrollaron desde mediados del siglo XVII, y con profusión en el siglo XVIII, la técnica conocida como “tela encolada”, que consistía en humedecer con cola de carpintero fragmentos de tela, los cuales se colocaban sobre la figura, total o parcialmente. Se dejaban secar y se procedía a dar un acabado final de igual calidad que el resto de la imagen.

Esta búsqueda de realismo en la imagen escultórica llevó a los artistas a usar uñas postizas de canuto de pluma de ave o a incorporar pestañas y pelucas postizas. También condujo al artista plástico a crear escenas completas, a modo de los actuales dioramas, que incluían elementos verdaderos como telas, libros, muebles de mínima escala, flores, etc.

En el siglo XVIII, el barroco se vuelve una explosión de movimiento, luz y color. El movimiento pasa de ser estático a dinámico, incluso en la producción de un mismo autor, como sucede con Bernardo de Legarda, que fue un maestro multifacético: pintor, escultor, arquitecto, grabador, impresor, imaginero y espejero.

Legarda tiene, primero, un eje compositivo absolutamente vertical: la posición frontal, las manos juntas, los elementos simétricamente dispuestos, la línea cerrada, un movimiento casi congelado en el instante del registro escultórico. Pero luego se va abriendo y sus figuras presentan ya la separación

de los brazos del cuerpo, el traje se va dinamizando con movimientos más intensos y los gestos de manos y de rostro se hacen más expresivos.

La obra que más caracteriza a este autor es la *Virgen de Quito*. En ella el eje vertical se rompe en múltiples líneas curvas y se consigue un eje helicoidal que tiene en ella uno de sus mejores ejemplos. La *Virgen de Quito*, concebida por Legarda, une en una sola imagen las descripciones de la mujer del Génesis que pisa a la serpiente tentadora y la mujer del Apocalipsis, que dotada de alas, vuela del dragón que pretende devorar al hijo que va a dar a luz. El primero y el último libro de la Biblia, Génesis y Apocalipsis, vienen a ser como el alfa y el omega, el principio y el fin de la creación misma. En ella se unifica también la espiritualidad de la Madre de Dios con la gracia de la mujer barroca. El barroquismo encuentra en la asimetría un apoyo perfecto en su búsqueda de movimiento, que puede también convertirse en un forzado manierismo a finales del período colonial.

El movimiento y el color se hacen en la mayoría de las obras quiteñas un sinónimo de la alegría de vivir. Las pinturas se adornan con flores y pájaros, con frecuencia recreando un marco pictórico a más del marco tallado y policromado.

Pero con frecuencia el movimiento espiritual de alegría se transforma en drama. El impacto de la muerte, el sufrimiento del asceta, el arrepentimiento del penitente, sacuden al espectador y lo transforman en un devoto dolido. Así se encuentran adustas figuras de San Francisco de Asís, que sigue la tendencia ideada por Pedro de Mena en el siglo XVI, quien representó al santo demarcado, con los ojos entornados, con rigidez



cadavérica en alusión a la forma como fue encontrado el cadáver incorrupto del santo de Asís cuando fue exhumado dos años después de su fallecimiento en 1222 por el Papa Gregorio IX; de San Pedro de Alcántara, austero, flaco, lacerado; o de Santa María Egipcíaca, de iconografía discutida, pues hay quienes afirman que se trata de María Magdalena penitente, pero posiblemente en realidad se trata de una anacoreta del siglo III que vivió en los desiertos del Jordán cubriendo su escuálido cuerpo únicamente con sus largos cabellos.

La pasión de Jesús también debía ser sentida, dolida, vivida y representada en el lenguaje plástico de la obra. La muerte del crucificado fue evidentemente el encuentro entre el dolor y la fe, el dramatismo y la excelsitud de la obra de arte.

Algunos imagineros, como José Olmos Pampite, no sólo presentaron a Cristos sufrientes, golpeados, heridos, sino que reventaron su piel e hicieron brotar su sangre a borbotones.

Por otro lado, durante todo el siglo XVIII, el cromatismo se intensificó. Bernardo Rodríguez, Manuel de Samaniego y José Cortés de Alcócer son artistas coloristas, que introducen intensos rojos y azules, brillantes blancos y exuberantes verdes. El colorismo se dio también en la escultura barroca policromada, donde los colores se encendían con el dorado de brocados y estofados.

Es importante destacar que a lo largo del siglo XVIII se presenta una luminosidad también obtenida en la escultura con la utilización de encarnaciones más claras, brillantes, rosáceas. Para conseguirla, el imaginero pone una base de preparación mezclando cola con carbonatos o caseínas, la pule perfectamente y le da innumerables

y muy delgadas capas de color. Tal superposición resultaba en los diversos encarnes: piel sonrosada en las mejillas, hombros, codos y rodillas, más pálida en el resto del cuerpo, gris azulada en los bordes de la cabellera o en los mentones de jóvenes imberbes, cenicienta en los cadáveres. La última fase del encarnamiento consistía en pulir perfectamente la superficie con vejiga húmeda de carnero para hacer desaparecer todo trazo de pincelada y obtener el bruñido que confiere a la escultura quiteña el acabado y brillo de la porcelana.

Los desnudos, Adán y Eva, los Niños o los Cristos son las figuras donde más detalles encarnados se presentan. El brillo del encarnamiento quiteño es inigualable y así lo atestiguan las esculturas de Legarda, Caspicara y la pléyade de imagineros anónimos.

Como herencia sevillana y andaluza del siglo XVII, a lo largo del XVIII fue característica generalizada la confección de mascarillas de plomo que fijan exactamente las facciones según exige la iconografía. Una mujer joven con plena vitalidad para la Virgen María, una mujer madura con mejillas hundidas en Santa Ana, un joven imberbe en San Antonio de Padua, el calvo de barba corta en San Pedro, el anciano de barba larga en San Francisco de Paula, etc.

La mascarilla permitía, además, que por el interior se colocaran los ojos de vidrio fundido y coloreado, cuyo resultado era la mirada límpida y transparente. Otra característica de la escultura de la época es la llamada técnica "chinesca", que consiste en forrar la superficie con pan de plata, recubrirla con lacas y con pinturas muy transparentes y no rasparla como era la técnica anterior, sino dejarla oculta; así, el color se mantiene pero trasluce el brillo del metal.



Si bien desde el siglo anterior se evidenció la representación del personaje local, en el siglo XVIII se hizo frecuente la representación de los primeros santos americanos. Fue una especie de retrato sagrado, a la vez objeto de culto y representación fiel o idealizada del criollo que había llegado a la santidad, como el de *Santa Rosa de Lima*, primera santa latinoamericana canonizada, o *San Martín de Porres*, otro santo latinoamericano, limeño, de la orden dominicana. Y nuestra venerable *Santa Mariana de Jesús*, la Azucena de Quito, que fuera retratada por primera vez por su confesor, el pintor y jesuita Hernando de la Cruz, artista del siglo XVII.

Pero no sólo el personaje local aparece reivindicado en el arte quiteño; también las técnicas, materiales, diseños y usos locales se evidencian en objetos utilitarios, como platos y fuentes de lata de Pasto que mantienen una antigua técnica utilizada por los incas en sus “queros” o vasos de madera y que consiste en recubrir la pieza con una resina vegetal elástica y transparente que, cocida con colorantes diversos, se adhiere a la superficie de la madera dando un acabado impermeable y de gran belleza. Esta tradición inca pervive hasta la actualidad, sobre todo en la región de Pasto, actualmente en territorio colombiano. Como ejemplo de otro material local tenemos botellas y copas de “cacho” (cuerno de ganado), que generan una interesante transparencia. Como ejemplos de usos locales existen “tupos” de plata del siglo XVIII, con diseños hispanos, pero con el uso y el estilo de los alfileres indios, o el “pilche” (receptáculo o recipiente para beber agua), hecho con mate y forrado de plata, posiblemente para uso de un criollo de alto rango.

Sea por apego a la exuberancia barroca o sea por el horror al vacío que caracteriza a la

producción indígena, encontramos en el arte del siglo XVIII un preciosismo y el gusto por el miniaturismo. Proliferan medallones, relicarios con figuras de tagua de 1 cm escasamente.

Esta exuberancia se ve también en los retablos. El retablo es un elemento que combina los elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos y —según la opinión generalizada de los historiadores del arte ecuatoriano— es el ejemplo más evidente del barroco quiteño.

Hay retablos de gusto clásico y otros de sabor más popular, como el de *Impresión de las llagas de San Francisco*, que representa el milagro del Monte Averna y se encuentra en la capilla de Cantuña, en donde el fondo rojo responde más al gusto indiano.

Desde mediados del siglo XVIII, la conciencia nacional iba reafirmando el valor de lo propio, sentimiento que, apoyado con las ideas libertarias francesas, desembocaría apenas entrado el siglo XIX en los movimientos de libertad e independencia. Es por ello que se producen abundantemente esculturas de personajes locales.

En los nacimientos, los artistas quiteños llenaron la representación de aguateros, “capariches” (barrenderos), “huasicamas” (cuidadores de las casas), “rondines” (serenos o vigilantes nocturnos), vendedores ambulantes, “chapetones” (criollos), soldados, seminaristas, es decir, de los distintos estamentos de la sociedad.

El sincretismo, o la presencia de lo cotidiano local, la mirada del artista hacia su tierra y sus costumbres, es muy claro a finales de la Colonia. En algunas “Huidas a Egipto”, el Niño Jesús aparece como un niño indio envuelto no sólo en pañales sino firmemente amarrado con la faja, costumbre que

pervive hasta ahora. Un ejemplo muy claro de la fusión entre lo europeo y lo nativo se encuentra en *El taller de San José*, de Manuel de Samaniego y Jaramillo, en donde se encuentran los siguientes elementos: un pequeño canasto de costura con encajes al estilo de Brujas; un grupo de angelitos tapándose del humo que sale del fogón indígena; la forma de avivar el fuego, que para el español es el fuelle y para el indio un canuto o “pucuna” a través del cual sopla y que tiene una tradición de miles de años. El Niño Jesús sostiene el huso de hilar —también de tradición indígena— y el angelito da de comer a los animalitos que están dentro de la vivienda. El europeo no tiene al animal en su vivienda; el indio sí. Los pollos, los cuyes, los conejos, los gatos y los perros comparten el espacio con el humano, incluso para abrigar la temperatura. En el páramo andino, el frío es tan intenso que se requiere el calor del animal para que el hombre pueda soportarlo.

La libertad promulgada por el barroco permitió que los artistas quiteños e incluso las comunidades religiosas no acataran disposiciones expresas. El más claro ejemplo es la *Virgen de la luz*, advocación jesuita concebida en el siglo XVIII. María sujeta con su diestra a un alma salvada del fuego del abismo de las fauces del pecado. Con su brazo izquierdo, sujeta al Niño Jesús, que recibe los corazones amorosos de los fieles que le ofrenda devotamente un ángel, casi descuidándose de su tarea salvífica, que deja a manos de la Virgen. Esta imagen absolutamente conceptual y didáctica responde a la piedad ignaciana contrarreformista que colocó a la Virgen María en actitud activa de corredentora y no sólo en actitud pasiva mística.

La Virgen de la Luz fue difundida en América a pesar de que sobre ella pesaba la

expresa y estricta prohibición del Pontífice Romano por pretender dar a María atributos que le pertenecen sólo a Dios, como el poder salvador.

En España se mandaron a quemar todas las imágenes de la Virgen de la Luz, pero un grabado llegó a Quito y tuvo una acogida incomparable. Se difundió incluso con la devoción y con la bendición de los obispos y de las comunidades religiosas, fundamentalmente la de los jesuitas.

En el arte quiteño es importante también destacar cómo un suceso se puede explicar en base a los principios o las concepciones espacio-temporales indígenas. A diferencia del criterio occidental que postula una cronología secuencial, el tiempo para el aborigen es circular, casi simultáneo. A veces se habla de que el pasado está delante. Para nosotros el pasado está atrás; el futuro está delante. El indio mira a su pasado de frente y regresa a su futuro.

En la pintura quiteña encontramos con mucha frecuencia que los acontecimientos relatados, que pueden ocupar un período de tiempo extenso, se sintetizan en la producción plástica, fundamentalmente pictórica, mediante la ejecución de escenas complementarias que facilitan la lectura secuencial y simultánea. Esto permite que en un limitado espacio bidimensional se ubique en diferentes planos una historia de amplio espectro temporal.

En Quito, pese a ser solo Presidencia de Audiencia y no de Virreinato, existieron cuatro universidades, lo cual elevó el nivel intelectual de la colectividad. Por ello, el arte se hace más conceptual y con contenido doctrinal de difícil resolución, pues combina la teología con la simbología, el conocimiento bíblico y la tradición oral y apócrifa.



Como ejemplo de resoluciones teóricas teológicas en el arte plástico quiteño tenemos la serie del *Apostolario* del Claustro del Carmen Bajo. En ellas el apóstol aparece como figura central, pero acompañado de una serie de alegorías que se comprenden únicamente con el conocimiento profundo de la vida y obra del apóstol en referencia y que además están acompañadas de pequeñas escenas que aluden a su vida o a su mensaje evangélico y frases o palabras extractadas de sus escritos. Por ello, la obra de arte no sólo puede ser admirada desde el punto de vista estético, sino que tiene que ser comprendida, leída e interpretada.

Hay otras obras coloniales en las cuales la lectura plástica y la interpretación son mucho más sencillas y mucho más ingenuas, pues combinan el dibujo con el texto, como en la obra *Santa Rosa de Lima*, que dice: "Qué bella y fragante rosa, rosa que del cielo enviada, es de Dios su rosa amada, por ser de su mano rosa. Rosa es de Jesús esposa, rosa es de Santa María, de la Iglesia es rosa pía, de Domingo Rosa es hija, de Lima es rosa prolija, rosa es del mundo alegría". Esta pintura es de la colección del Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Católica.

Por lo expuesto, he tratado de demostrar cómo la escuela quiteña tiene un lugar y un tiempo, una serie de características que la identifican. Se forma con orígenes múltiples pero tiene sus propios aportes, tanto en lo formal, estilístico y material, como también en lo conceptual, dando incluso, en el campo iconológico religioso, aportes significativos a nivel mundial, siendo la escuela quiteña el origen de algunas representaciones marianas de gran importancia, entre ellas, la *Virgen de la escalera*, que fue creada a finales del siglo XVI por Fray Pedro Bedón. Se inspira en el árbol

de Jesé y como árbol genealógico van apareciendo los patriarcas de la tribu de David y, finalmente, terminan en María y María produce al Salvador. Fray Pedro Bedón, inspirándose evidentemente en esta antigua iconografía europea, la actualiza, la modifica y la adapta a la realidad de su propia comunidad dominicana y pone a Santo Domingo de Guzmán yacente al pie del árbol. Es la raíz de donde sale el árbol dominicano, cuyas flores son los santos de la orden y cuyo tronco y savia espiritual son María y su rosario. Recordemos que el rosario es el conjunto de rosas y las rosas son el símbolo del Ave María.

Pero de mayor trascendencia mariológica, es decir, del culto a la Virgen María, es la creación quiteña de la Virgen Eucarística. La idea inicial surgió en la época de Miguel de Santiago en el siglo XVII. María sostiene en sus manos la custodia con la Eucaristía. Ya el primer sínodo de Quito en el siglo XVI había enseñado la oración: "Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar y María concebida sin pecado original". Esta oración, surgida en el siglo XVI, todavía se recita en el siglo XX.

La Virgen María es madre real de Jesús encarnado y por su concepción inmaculada puede ser la madre también de Jesús eucarístico. El arte colonial quiteño llega, por lo tanto, a la excelencia de la creación artística con obras de inigualable calidad. La Virgen Eucarística es creación quiteña y no se encuentra idea similar en otros países.

El eje central de la religión y del arte es Jesús Redentor. Por ello, el nacimiento del Mesías y el drama del crucificado se repiten constantemente; el nacimiento y la muerte vencida por la resurrección marcan en el cristiano los hitos fundamentales de su fe. Siguiendo una tradición sevillana, existe una

curiosa manifestación escultórica quiteña en torno a la ceremonia de la pasión de Jesús: se hacen Cristos de Descendimiento con goznes en los brazos y en la cabeza. En el momento de la ceremonia de Viernes Santo, se pasa una sábana sobre el pecho y por debajo de las axilas, se retiran los clavos y los brazos caen pesadamente junto al cuerpo. Empieza la ceremonia del descendimiento y la cabeza se inclina sobre el pecho. Son estos los autos sacramentales que desde el siglo XVI se van repitiendo, sobre todo en las capillas campesinas ecuatorianas.

Hay muchas representaciones del Cristo ya muerto, depositado en manos de la Virgen, acompañado de sus íntimos amigos San Juan y la Magdalena. Nunca es tan humano como cuando yace inerte en brazos de su madre. La muerte conmociona, sacude las fibras íntimas del corazón; madre y amigos

lloran en desahogo su dolor. El Cristo yacente, muerto, frío y cadavérico, parece como el final de una misión inacabada. Pero llega la resurrección y magníficas obras como el *Cristo resucitado* de Caspicara, de la colección del Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, abren nuevamente la mirada a la esperanza.

La resurrección de Jesús es el hecho histórico en el que se fundamenta la redención y es el misterio dogmático que da sustento a la doctrina cristiana. Jesús ha vencido al dolor y a la muerte y se presenta radiante. Es la exaltación suprema de su humanidad, gracias al poder de su divinidad. Por todo ello, puedo asegurar que mi pasión por el arte colonial quiteño no es sólo un deleite estético, un interés histórico, una reflexión antropológica, sino también una profesión de fe.

**Magdalena Gallegos de Donoso** nació en Riobamba, Ecuador. Como antropóloga de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, ha dedicado los últimos veinte años a la investigación del arte ecuatoriano, su contextualización histórica y su iconología. Ha dictado cursos y conferencias sobre arte, museología, antropología e iconografía, y ha participado en un sinnúmero de seminarios nacionales e internacionales sobre los temas de su actividad profesional. Tiene publicados más de cincuenta catálogos, al igual que artículos en revistas especializadas. Sus investigaciones incluyen *Mariología e iconografía de la Virgen María en el arte ecuatoriano*, *Iconografía de la Virgen de Quito* y *Artesanos y gremios en el S. XVII: el caso de Bernardo de Legarda*, en coautoría con investigadoras ecuatorianas (Gloria Garzón, Martha Larrea y Cecilia Campaña).

En su carácter de Directora Coordinadora de los Museos del Banco Central del Ecuador, organismo que ejecuta una actividad de importancia en muchos aspectos de la cultura nacional de ese país, la señora de Donoso colaboró con el Centro Cultural del BID en la organización de una exposición titulada "Escultura quiteña de los siglos XVII y XVIII", que se presentó en Washington, D.C., entre octubre y diciembre de 1994.