

**HISTORIA Y CRÍTICA
DEL ARTE HISPANOAMERICANO
REAL AUDIENCIA DE QUITO**

(Siglos XVI, XVII y XVIII)



Ximena Escudero Albornoz
José María Vargas, O. P.

**HISTORIA Y CRÍTICA
DEL ARTE HISPANOAMERICANO
REAL AUDIENCIA DE QUITO**
(Siglos XVI, XVII y XVIII)



Ediciones
Abya-Yala
2000

HISTORIA Y CRÍTICA DEL ARTE HISPANOAMERICANO: REAL AUDIENCIA DE QUITO

Ximena Escudero Albornoz (Primera parte)

José María Vargas, O. P. (Segunda parte)

2da. Edición: Ediciones Abya-Yala
(corregida y Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
aumentada) Casilla 17-12-719
Telf.: 562-633 / 506-247
Fax: 506-255 / 506-267
E-Mail: editorial@abyayala. org
Quito-Ecuador

Impresión: Producciones digitales UPS
Quito-Ecuador

ISBN: 9978-04-562-7

Diseño de portada y
contraportada: Raúl Yépez
Diseño interiores: Martha Vinueza y Pilar Arias
Foto: Portada: Detalle de la mampara del Sagrario, (Mateo Torri).
Foto: Contraportada: El coto del Belén, Carmen Bajo, (Christoph Hirtz).

Primera parte: © Ximena Escudero Albornoz

Segunda parte: © Fundación Fr. José María Vargas, O. P.

PRIMERA PARTE

Ximena Escudero Albornoz



HISTORIA Y CRITICA DEL ARTE COLONIAL ECUATORIANO



Dedicatoria:

*A Fernando Barredo Heinert, S. J.;
a Isabel Robalino Bolle;
a Laura Arcos Terán; y
a Rodrigo Páez Terán*

Introducción



Sincretismo cultural

“...un tiempo colonial en que lo indígena y lo hispano se fundieron por necesidad y mutuo deslumbramiento”
(Francisco Febres Cordero, 1990).

Según Darcy Ribeiro (1976), la conquista y colonización de América por España, determinaron la formación de tres “configuraciones histórico-culturales”; a) pueblos testimonios (civilizaciones aborígenes altamente desarrolladas que sufrieron la influencia occidental a partir del siglo XVI), b) pueblos nuevos (tribus habitantes o trasladadas a territorios dominados), y c) pueblos transplantados (grupos humanos que llegaron a América desde Europa con posterioridad a la colonización española).

De acuerdo con esta clasificación, las raíces ecuatorianas se encuentran en el grupo que Ribeiro denomina “pueblos testimonios”, que marcaron su impronta en toda y cada una de sus creaciones.

La conquista fue militar y espiritual. La colonización se caracterizó por la convivencia de dos poderes europeos: el Estado español y la Iglesia católica roma-

na. Esta ambivalencia marcó la orientación de toda una gran época que desarrolló una cadena de situaciones paradójicas, afectando principalmente a las artes plásticas, puesto que el lenguaje formal de la cultura predominante presentaba una dualidad de conceptos: un ideal místico seudofeudal rígido y arcaizante, frente a un tecnicismo renacentista en continua renovación y apertura.

A partir del siglo XVI, este hombre – producto de la fusión de dos mundos opuestos - tuvo que reemplazar a la naturaleza viviente, medio y fin de su expresión, por la representación de ideologías foráneas, mezclando la simbología mítica con la cristiana. La escala de valores fue modificada. ¿Ha perdido con ello su identidad? O, ¿al contacto con la civilización renacentista, se ha fortalecido?...

“La originalidad no es entendida como algo único, irrepetible... Se busca la diversidad, pero en función de un todo del que es parte. Este todo lo es la cultura occidental, de la cual se sabe parte el hombre de América... Una cultura original por su origen, por el hombre o pueblo que la expresa, pero no por la forma de expresión, que ésta

deberá ser la propia de la cultura de la que se sabe parte: la cultura occidental” (Leopoldo Zea, 1977).

Todo pueblo o nación tiene el íntimo anhelo y a la vez, la necesidad de poseer algo que le pertenezca. Ese deseo le lleva a crear, modificando elementos comunes en exclusivos y haciendo de lo universal algo particular, una obra valedera para sus fines individuales.

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

El arte es, en todo momento, el reflejo de vida de una sociedad y de las motivaciones que en ella influyen, sin que ello disminuya el valor intrínseco de la manifestación artística, cuando ésta tiene auténtica calidad y su lenguaje formal está encuadrado dentro de los más estrictos cánones plásticos. Traduce pues, el momento histórico de la cultura en que se inserta, transformándose en el complemen-

to necesario para alcanzar un conocimiento cabal de cada etapa evolutiva de un determinado pueblo.

Si bien es cierto, que con estas argumentaciones de tipo filosófico se puede concluir que en la antigua Real Audiencia de Quito, actual Ecuador, se desarrolló una escuela artística con todos sus atributos específicos, es necesario también recurrir a la verdad histórica para enfatizar aún más este hecho.

En efecto, la verdad histórica que faculta al historiador a interpretar una realidad pasada, cimentándose en pruebas documentadas y objetivas, utiliza como testimonio a las mismas obras de arte diseminadas en conventos, iglesias, museos y colecciones privadas, para aseverar que artistas como Pedro Bedón, Miguel de Santiago y Manuel Samaniego, en pintura; Diego de Robles, Bernardo Legarda y Manuel Chili, en escultura – entre otros – desarrollaron en sus obradores verdaderas escuelas artísticas, creando obras en las que se observa un cambio progresivo de las técnicas y tendencias que hacen visible la evolución de los cánones plásticos.

No se debe olvidar además, que toda esta producción respondía al interés de una sociedad colonial local influenciada por la cultura occidental de la que formó parte.

La escuela quiteña

Toda tendencia o estilo estético surge en un lugar y circunstancia determinados y se proyecta a diferentes latitudes, adquiriendo características sui géneris, propias del modo de ser de cada grupo humano.

Puesto que uno de los principios innegables del arte, su carácter de universal, establece que todo lenguaje formal general, al ser acogido por un grupo específico adquiere rasgos idiosincrásicos que le dan su sentido de identidad, se puede establecer que en Quito se desarrolló, a partir del siglo XVI, una escuela artística regional de incomparable calidad.

“Lo que distingue a las escuelas artísticas entre sí – expresa Hipólito Taine (1912) – es que cada una de ellas representa un temperamento, el temperamento de su clima y de su país...”

Así también, arte virreinal y mejor dicho colonial, ya que nuestra nación no fue únicamente consecuencia de la autoridad del rey, sino más bien dependencia total de España, no es sinónimo de sub-arte ni su naturaleza eminentemente religiosa le impide ser un arte genuino poseedor de valores visibles para el espectador sensible y con los conocimientos apropiados.

El aborígen disimuladamente continuó su marcha milenaria por estos terri-

torios, participando en la formación y desarrollo de un nuevo arte. El español acomodó su sentido plástico a la realidad existente, acoplándose a las posibilidades que la naturaleza le ofrecía. Esta amalgama trajo como consecuencia una sociedad capaz de forjarse su patrimonio cultural. Fruto de este sincretismo es la escuela quiteña.

La ESCUELA QUITENA es el resultado de un dilatado proceso de transculturación: culturas aborígenes y europeas renacentistas. Esta simbiosis originó otra, que aunque presenta ciertas facetas de las ascendientes, es distinta de ellas.

Quito, dentro de la tradición del urbanismo español en América mantuvo su continuidad: en tiempos precolombinos fue la sede de grandes culturas aborígenes. Ya en el siglo XV de nuestra era se estableció aquí la capital norte del Incario. El 6 de diciembre de 1534, Sebastián de Belalcázar llevó a la práctica la fundación española de la villa de “San Francisco del Quito”, realizada por Diego de Almagro el 28 de agosto del mismo año, sobre las ruinas de la ciudad aborígen.

Por cédula real del 14 de marzo de 1541, el rey de España le otorgó el título de ciudad y capital de la Gobernación y Episcopado de su nombre “... el asiento se llamaba antiguamente Quito y la ciudad se llama San Francisco del Quito desde su fundación (Descripción Anónima, 1573).

Felipe II creó la Real Audiencia de Quito, de este modo, se convirtió en capital de Audiencia, y desde la independencia, de la República del Ecuador.

Por otro lado, constituye Quito la excepción en el desarrollo cultural iberoamericano, puesto que, a pesar de estar ubicada en la serranía interandina, mantuvo contactos claves con Europa, lo que le permitió asumir la dirección artística de una vasta zona geográfica con influencia sobre otras ciudades novohispanas.

Ahora bien, como el arte es el reflejo del momento histórico del pueblo que lo crea, el quiteño traduce el sistema socio-político, económico y religioso de una etapa histórica del Ecuador.

Así el arte quiteño ofrece una versión criolla del catolicismo, y su lenguaje es teológico como también estético. Contiene un profundo mensaje histórico, artístico y espiritual y expresa a través de ese mensaje, el impacto de las culturas europeas sobre los pueblos indoamericanos.

Raíces estéticas de Iberoamérica

Incorporada a Occidente tras la conquista por los países ibéricos, América es el lugar apto para la supervivencia de los estilos estéticos europeos e inclusive para el renacer de aquellos que ya se encontraban en desuso.

En Quito, los artífices coloniales espontánea e inconscientemente mezclaron elementos mozárabes y mudéjares, con platerescos, manieristas y barrocos. Fusión que se repite una y otra vez sin ninguna intención estilística, compendiando ochocientos años de historia artística en solo tres siglos.

Con la caída de Granada en poder de los Reyes Católicos dio fin el poderío moro en la península Ibérica luego de ocho siglos de dominio político. Sin embargo, el ascendiente teórico se había incluido ya en la idiosincrasia española. Parte principal de esta herencia fue el arte Mozárabe y el Mudéjar.

Mozárabe es aquel arte realizado durante los siglos X y XI por los cristianos vasallos de los musulmanes, incorporando formas y técnicas árabes a la cultura occidental.

El Mudéjar utilizado para denominar al árabe que habitó en reinos cristianos, sirvió luego para calificar a la ornamentación de artesonados, pilastras y tribunas a base de la configuración de figuras geométricas (lacerías) en edificios de carácter religioso. Se puede concretar su desarrollo del siglo XI al XV.

Siendo un estilo ecléctico, sustituye al Mozárabe, apropiándose de alguno de sus elementos decorativos en canceles y mamparas, y concilia al Románico, al Gó-

tico Florido y al de Cisneros. Su profunda raigambre anticlasicista le mantuvo incólume a los principios dogmáticos renacentistas.

La huella mudéjar en Quito es vigorosa desde su inicio que se remonta a épocas de la fundación española, pues con el ejército de Diego de Almagro llegaron moros conversos quienes transmitieron sus modalidades artísticas a los indios, identificándose de tal manera, que se puede pensar que en el espíritu de las dos culturas yacían latentes los mismos sentimientos. Y el florecimiento de este sentir unánime se lo encuentra en la magnífica serie de alfarjes y tribunas que adornan las iglesias manieristas y barrocas, marcando magistralmente, con reminiscencias mudéjares, inclusive el siglo XVIII.

“Se entiende por Renacimiento el fenómeno cultural que, en el inicio de la edad Moderna, retoma los principios de la cultura de la antigüedad clásica, actualizándola a través del Humanismo, sin renunciar a la tradición cristiana, pero sustituyendo la omnipresencia de lo religioso del mundo medieval por una afirmación de los valores del mundo y del hombre independientemente de su trascendencia religiosa” (José María Azcárate, 1979).

El pujante auge de una burguesía económicamente poderosa, el desarrollo de una incipiente industria y el interés del

hombre por estudiar su hábitat natural, son los factores que introdujeron cambios humanísticos y artísticos, y la diferente intensidad con que se presentaron en las regiones europeas determinaron la heterogeneidad de este movimiento.

La peculiar situación socio-política de la nación española, donde se entrecruzan trayectorias de culturas distantes: la visigoda y la árabe, la alemana del Sacro Imperio Romano y la francesa, la de Flandes y la italiana del norte, configura el renacimiento con rasgos tan insospechados, que se ha llegado a pensar en su inexistencia.

En España la fuerza económica centralizada en la nobleza rural, rezago feudal, impidió el crecimiento de la burguesía como clase pudiente; la monarquía ambiciosa de conquistas territoriales, relegó el cultivo de las ciencias humanísticas y del arte al clero, y finalmente un proletariado y campesinado que tenían la guerra como único objetivo para la supervivencia, determinaron que la cultura renacentista tuviera un carácter eminentemente eclesástico. Un parco número de obras humanísticas frente al muy elevado de religiosas, morales y fantásticas (caballería), constituye el común denominador de la sociedad española del quinientos.

América hereda pues, una ideología renacentista que evolucionó de distinta manera a como lo hizo el resto de Europa.

No se puede prescindir en este análisis esquemático del estilo Plateresco, el más español de los estilos y de grata acogida en Iberoamérica. Su nombre se deriva del delicado trabajo de filigrana y de decoración de custodias realizado por los orfebres del siglo XV (Ortiz de Zúñiga).

Este movimiento plástico se propagó en España en la primera mitad del siglo decimosexto, durante el reinado de Fernando e Isabel, alcanzando su apogeo con Carlos V. Simboliza a la España triunfante. Es una escuela prerrenacentista que se fundamentó en la captura del ascendiente románico, nórdico tardío de la Galia, mozárabe y arte popular español. Identificado plenamente con el sentir adverso del ibero al clasicismo, constituyó una barrera que retardó la expansión del “Cinquecento”.

El sentido fragmentario impuesto por el Gótico Isabelino e incrementado por el Plateresco, entra en pugna con el clasicismo que crea el concepto de armonía perfecta de las partes, basándose no solo, en la uniformidad integral del todo, sino también en la racionalización del espacio impercedero luminoso, donde la decoración es reducida a un segundo plano.

La falta de determinación clasicista observable en la producción artística española, orientó a la corriente renacentista hacia el Manierismo y luego hacia el Barroco.

Aunque la Contrarreforma, preocupada como estaba en recuperar lo perdido en Europa y ganar adeptos en los territorios conquistados no se propuso crear un estilo artístico, es indudable que sí lo hizo, llegando a comprometer el arte desde el punto de vista de la ideología cristiana.

Lo hizo en el viejo continente y lo hizo en América, solamente que su desarrollo fue tardío. Cuando en Europa estaba ya en plena vigencia la filosofía racionalista, la segunda escolástica – fundamento del Concilio de Trento – continuaba manejando el destino espiritual de las nuevas tierras.

El nivel actual de los estudios de psicología y sociología del arte, permite un conocimiento real y sistemático de la evolución de las formas artísticas definidoras de un estilo, en respuesta a la necesidad ideológica de agrupar las obras de arte por sus características similares entre sí, con relación directa al espacio y tiempo.

Este recurso instrumental a posteriori, utiliza el término barroco para definir no únicamente a un estilo artístico, sino a un movimiento cultural del siglo XVII y principios del XVIII, que penetró en todas las manifestaciones de la vida colectiva europea y se irradió en América, influenciándola tan poderosamente que se transformó en la expresión de toda una época.

Morfológicamente la palabra barroco tiene varias acepciones: a) se deriva del vocablo hispano-portugués *barrueco* (perla del buen oriente, pero que por su forma irregular pierde valor) b) del visigodo *barroque* (extraña), c) del latín *verruca* (verruja). Francisco Milizia en su *Diccionario del Arte del Diseño* (1797) fue el primero en utilizarlo para designar una tendencia artística. Le corresponde a E. Wolfflin (1915), su valoración en el campo de las artes plásticas. Recientemente se le otorgó una significación histórica con influencia sobre todas las manifestaciones humanas.

Históricamente el Barroco tiene su antecedente inmediato en el Manierismo, palabra relacionada exclusivamente con las formas figurativas, que define el inicio de la disolución de la estructura renacentista del espacio.

El Manierismo expresa un cambio de la mentalidad occidental (s. XVI) y traduce los limitantes teológicos establecidos en el Concilio de Trento (1563), siendo esencialmente intelectual. A diferencia del barroco que manifiesta a través de un realismo sensorial lo elocuente del nuevo lenguaje figurativo de la religión católica.

Una vez que el Manierismo ha abierto el camino, el Barroco inicia su prolongado avance integrador de fuerzas aparentemente contradictorias, que se impone mediante el brillo, la luz y el color

(visual y pictórico), expresando lo definitivo del sentir tridentino en el que la presencia de Dios es obvia y es así como el arte se transforma en didáctico y devoto, que atrae por su fuerza de penetración en el espíritu y por su poder de persuasión sobre los sentidos.

Con cierto retraso temporal, el Barroco se forja en América en el siglo XVII y se desenvuelve durante todo el siglo XVIII. Aunque ligado al europeo, sus características son singulares por su relación directa con la realidad humana y ecológica diversificando su expresión según sea la región en que se desarrolla.

En Quito, una de las zonas de mayor pujanza de la Contrarreforma en Latinoamérica, la tendencia barroca es básicamente renovadora, y el aporte aborígen es muy sutil. Esta peculiar situación está determinada por rezagos de la formalidad indígena y por la persistente impronta manierista, visible en el lenguaje formal del período ulterior al Barroco.

La cosmovisión integradora del Barroco que armoniza la coexistencia de dos factores contradictorios: el anhelo de preservar las formas artísticas que considera propias y el dinamismo vital que busca el cambio, presentes en la cultura quiteña, triunfa plenamente en el siglo XVIII. Por primera vez el artista puede expresarse con voz propia. Libre, en cierto modo, de los lineamientos rígidos contrarreformis-

tas (Manierismo), utiliza su iniciativa y da rienda suelta a la luz, al color y al movimiento. La plástica quiteña encuadrada dentro del axioma de ser el texto del alfabeto, impresionar el intelecto y despertar la fe, cumple a cabalidad la teoría propagandística que el Concilio de Trento ha reservado para el arte.

El Barroco quiteño es la muestra más fehaciente del sincretismo. Quito encontró en él su primera gran expresión cultural, nacida luego de ciento cincuenta años de gestación. Constituye pues, la primera manifestación de la sociedad actual.

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

Ligera, frívola y eminentemente cortesana es la tendencia artística llamada Rococó (*rocaille*) surgida en Francia (1730-1780). La presencia de abundante decoración de grutescos, arabescos y rocallas le dan un carácter íntimo.

En Quito, se advierten algunas singularidades dignas de tomarse en cuenta en la escultura de principios del siglo XIX. Un virtuosismo técnico pocas veces visto: talla prolija y precisa, y policromía de gran

delicadeza tonal. Todo esto unido a una marcada inclinación a lo mundano incluye en los asuntos devotos, donde se imprime un aire dulzón hasta cierto punto alambicado, determina la presencia innovadora del Rococó.

El Arte y la Religión

Se ha comprobado a través de la historia de la humanidad que el arte ha sido un importante aliado de las diferentes religiones, proporcionándoles -con sus variados estilos- las formas de expresión idóneas para transmitir sus dogmas. Sin embargo, al tener la calidad de arte figurativo, requiere de una metodología que le permita -por un lado- seguir con su misión de apostolado, y -por otro- facilitar su correcta interpretación, y este auxilio lo recibe de la iconografía mediante la cual se pueden reconocer los motivos representados en las escenas místicas.

El Paleocristiano es la primera manifestación plástica de la religión de Cristo y por consiguiente, el origen remoto del arte colonial ecuatoriano traído a estas tierras por el Manierismo y el Barroco (siglos XVI al XVIII). Históricamente su desarrollo abarca dos etapas: La preconstantiniana y la postconstantiniana (desde el Edicto de Milán en el año 313, hasta el siglo VI). El reconocimiento del cristianismo como religión oficial de Roma, inaugura una nueva etapa artística, ya que, con el apoyo de los emperadores se enriquece,

fundamentándose -en cierto modo- en el arte pagano imperial romano.

Inicialmente la iconografía cristiana tuvo en esencia una finalidad simbólica y decorativa, cuyo verdadero significado está en su doctrina aún cuando pueda también ser vista bajo el prisma del paganismo. Estos símbolos aparecidos en las catacumbas (pintura mural y bajorrelieves de sarcófagos) son entre otros: el crismón o monograma de Cristo: Jesús triunfador de la muerte (las dos primeras letras de su nombre en griego “X y P” y, principio y fin: alfa y omega). La paloma con una rama de olivo: paz, resurrección y dicha después del martirio. Los peces: Cristo en el sermón de la Montaña. El ánora (ancla): la cruz, como amparo del peligro.

Aunque de temática reducida, la iconografía de principios de siglo III está plenamente organizada y constituye el punto de partida de las representaciones místicas aparecidas en la cultura occidental hasta el siglo XIX.

Los principales arquetipos que han perdurado son: El “Buen Pastor”: Cristo con un cordero en los brazos -a veces- rodeado de un rebaño y a sus pies Adán y Eva. La “Virgen María”: con el Niño en brazos, o en actitud de darle de lactar. Jesucristo (siglo IV): Jesús adolescente o adulto, solo o rodeado de los doce apóstoles. Escenas del Viejo y Nuevo Testamento: la victoria de David sobre Goliat, Moisés,

el bautismo (san Juan Bautista y el Señor). Adán y Eva, junto al árbol del bien y del mal, como metáfora de la redención por el bautismo.

La mezcla de formas y alegorías paganas (Helio, Apolo y Orfeo) con las cristianas se explica fácilmente ya que las obras más antiguas paleocristianas, fueron hechas por artífices que a base de copiar del repertorio romano por ellos conocido, iban adaptando motivos de la nueva religión. Un claro ejemplo de ello es la imagen del “Buen Pastor”, que se origina en el “Moscóforo” romano (personaje del paganismo que era el encargado de llevar el cordero al sacrificio); presentándose así, un caso especial del sincretismo cultural.

San Juan, en su visión descrita en el Apocalipsis, en cambio, hizo asequible a la comprensión humana la representación iconográfica del dogma de fe del “Hombre-Dios” y el del tetramorfos, grupo de hombre, águila, toro y león, que junto a San Mateo, San Juan, San Lucas y San Marcos respectivamente, caracterizan a los cuatro evangelistas. También en este evangelio, Juan narra la “sala del cielo” de donde parte la basílica, originándose así, casi dos mil años de arte cristiano. A partir del siglo IV la simbología, fruto que cosecharía el Barroco luego de que el Renacimiento la estructurara y le diera perfección artística. Esta iconografía depurada por el Concilio de Trento (1563), será la

base del arte desarrollado en Iberoamérica. Aquí se fusionará con elementos míticos-autóctonos, creando un nuevo modelo de arte religioso, instrumento primario para la evangelización.

Capítulo I

Quito



Es indudable que la apreciación del arte colonial ecuatoriano en el aspecto estético y patrimonial -desligado del compromiso religioso- es un hecho contemporáneo, siendo aún más reciente (segunda mitad del siglo XX) el interés por su preservación y puesta en valor. Por ello, llama la atención el notable avance que a partir de los años setenta ha tenido la conservación del centro histórico de Quito y la restauración de los bienes culturales muebles (pinturas, retablos, imágenes, etc.), ejemplos singulares de la escuela quiteña. Paulatinamente ha ido creciendo la conciencia de la existencia de un patrimonio cultural, base de la nacionalidad.

La conformación de Quito (centro histórico) a 2818 metros sobre el nivel del mar, recostada en las faldas del volcán Pichincha y limitada por las colinas del Panecillo y del Itchimbía, y por los potreros realengos de Ñaquito (actual parque de la Alameda), resguardada por la misma naturaleza a través de quebradas y repliegues, comenzó el 6 de diciembre de 1534 cuando Sebastián Moyano (llamado Belalcázar) llevó a la práctica la fundación española de la villa de San Francisco “del Quito” realizada con todo su rigor legal

por Diego de Almagro el 28 de agosto de 1534.

Inicia Quito su labor pionera dentro de escuelas artísticas bien organizadas como fueron la de los flamencos Jodoco Ricke y Pedro Gosseal en San Francisco y la del quiteño Pedro Bedón en Santo Domingo, manifestando una floración -en tres siglos- de los estilos Renacentista, Mozárabe, Mudéjar, Manierista, Plateresco y Barroco, con tal variedad, como tal vez no se dio en el viejo mundo. En esta ciudad -lugar de revelación para muchos y de peregrinaje para los más informados- no deja de admirar la riqueza creativa de un pueblo que tuvo la osadía de transformar su poder económico en producción estética unida naturalmente a los valores religiosos y sociales vigentes.

El colonizador recibió la influencia de esta ubérrima tierra y se acomodó a la realidad existente, enraizando la traza urbana y arquitectura a un ambiente topográfico complicado. Sobre implantaciones precolombinas se levantaron edificaciones de piedra, adobe y ladrillo. Formas y formas, todas genuinas, enemigas de lo unilateral y uniforme son el resultado de este

proceso de simbiosis cultural, en el que dos pueblos llevan a cabo una gran obra que culminaría con la construcción de fortalezas espirituales. El convento de San Francisco asentado sobre el palacio inca, según lo testifica el muro localizado bajo el corredor norte del claustro principal, ocupa una extensión de tres y media hectáreas y guarda una colección de obras de arte de sobresaliente factura como la imagen de la Inmaculada Apocalíptica de Bernardo Legarda (firmada, 1734); Santo Domingo con su gran artesonado mudéjar del siglo XVI (el más grande de Latinoamérica); San Agustín con su coquetona arquería de arcos de mayor y menor tensión de influjo hispano-musulmán; la Merced con su pila de roca monolítica fruto de la pericia de canteros anónimos; y el Carmen de la Santísima Trinidad con su Belén precursor del costumbrismo criollo, son -entre otras- muestras invalorable que han hecho de Quito un laboratorio de arte, donde cada uno de sus monumentos constituye un desafío estético dentro de la prodigalidad estilística característica de esta ciudad de alma mestiza, que cual brocado extendido sobre los Andes septentrionales exhibe con orgullo el verdor de los campos que la circunda, y el oro y la plata de sus templos. Así el sincretismo con Occidente que surge a partir de la décima sexta centuria se plasma -con el Barroco- en una auténtica manifestación cultural, haciendo del arte la expresión de la historia.

Finalmente, sin pecar de vanidad, se puede decir que Quito maravilla a todos quienes la conocen, como lo anota Guillermo Mendizábal (catedrático mexicano): “Tres mexicanos que expresan su admiración sin límites por la obra artística quiteña, por la capacidad humana de restauración y por el amor a su cultura que es patrimonio de la humanidad (Convento de San Francisco, 1994)”

Quito: patrimonio cultural de la humanidad

Pese a los atributos culturales por demás importantes, era necesario encontrar algo más que distinga a Quito de otras urbes iberoamericanas para solicitar a la “Convención de Protección del Patrimonio Mundial” (París, 1977) de las Naciones Unidas su inclusión en la lista del patrimonio cultural de la humanidad. De esta manera recibí en 1978 el difícil encargo -hasta un reto- del Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador (antes Dirección Nacional de Patrimonio Artístico) de preparar la documentación de respaldo que justifique el pedido. Inicié el estudio histórico-artístico investigando principalmente en fuentes primarias. Planos, relaciones inéditas y de viajeros célebres que desde el siglo XVI visitaron la ciudad sacaron a la luz la inconmensurable verdad de que Quito es poseedor del centro histórico de mayor tamaño, menos intervenido y mejor conservado de toda Latino Améri-

ca, actualmente delimitado por las ordenanzas municipales 1727 y 1377 (1975).

El plano de la relación anónima de 1573 (publicado en 1879 por Marcos Jiménez de la Espada), el de Dionisio Alsedo y Herrera (1734), el de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748) y el de Juan Pío Montúfar (fines de XVIII), sirvieron -entre otros documentos- para comprobar que el trazo original de las calles, plazas y manzanas era prácticamente el mismo que se conserva hasta hoy. Varias cartas urbanísticas del Ilustre Municipio de Quito, en especial la de 1975 (que marca la ciudad vieja), grabados y fotos, fueron instrumentos de apoyo. Con estas bases la UNESCO (Washington, septiembre, 8 de 1978) declaró -por unanimidad- a Quito (centro histórico) como patrimonio cultural, con el compromiso de establecer un fondo económico que permita su protección.

Un lustro de fiebre conservacionista (1987-1993)

El patrimonio cultural prevalece en Ecuador especialmente en Quito, donde se reúne lo mejor que -en arte colonial- subsiste en el país. Actualmente la ciudad -sujeta a una verdadera fiebre conservacionista- lucha contra el tiempo que inexorablemente intenta borrar las huellas de un pasado rico en matices estéticos, contra la inclemente naturaleza, e inclusive contra

la acción del hombre que -fundamentándose en un mal entendido progreso- lo destruye todo.

En este lustro, los ojos se han acostumbrado a ver apuntalamientos en el tambor de las cúpulas, en espadañas y en el interior de torres y bóvedas de las iglesias quiteñas. Andamios y cubiertas provisionales de protección que estorban la armonía conceptual urbana, pero denotan un eficaz trabajo de consolidación, paso previo a una restauración puntual.

El verdadero artífice de este desusado afán de salvaguardia de los bienes patrimoniales -iniciado en la década de los setenta- fue el terremoto de 5 de marzo de 1987 (intensidad 6,5 grados Mercally), que remeció no solamente las férreas construcciones coloniales quiteñas, sino las conciencias que se encontraban alertadas frente al serio reto que representa la defensa del centro histórico.

Si bien es cierto que las averías estructurales más graves fueron causadas por este sismo, no hay que olvidar que el deterioro de la arquitectura civil y religiosa se debe también a un reiterado descuido en el mantenimiento de los edificios, a intervenciones insubstanciales carentes de criterio técnico, y a la utilización de materiales no compatibles con los tradicionales.

El movimiento telúrico marcó un hito en la historia urbanística de Quito. Aunque no significó la destrucción total del acervo monumental especialmente religioso y los daños irreparables fueron pocos, sí determinó un grave revés en la conservación del patrimonio cultural.

Felizmente, luego de casi ocho años de la tragedia se puede observar que la preocupación sigue latente y que la participación mancomunada de instituciones especializadas (Instituto de Patrimonio Cultural, Banco Central y Municipio) motivó la virtual creación de un ente ejecutor (Fondo de Salvamento), y la intervención por parte de fundaciones nacionales y extranjeras (Iglesia de la Compañía, Fray José María Vargas, Caspicara y Paul Getty). La empresa privada como en el caso del extinto Banco de los Andes- se hizo presente, constituyéndose en el pionero del programa “adopte un bien cultural” (difusión del patrimonio cultural, en general, y restauración de la Iglesia de la Compañía (1993), etc. Países amigos, como España y Bélgica, colaboraron también en este sentido.

Sobresale la restauración integral llevada a cabo en los conventos de San Francisco (1553-1652), Santa Clara (1596) y en el santuario de Guápulo (1587-1673) a cargo del convenio Ecuador-España. Se trabajó en el inventario de los bienes culturales muebles (arte y docu-

mentos) e inmuebles; se realizaron investigaciones arqueológicas e históricas; se organizaron talleres para la restauración de pintura de caballete y mural, de madera policromada y monocroma (imágenes, retablos y artesonados), de papel, textiles y metales; incorporando como elementos de apoyo, laboratorios de química y rayos X.

Bajo la premisa de respeto al quehacer del pasado, el arquitecto José Ramón Duralde, Director español, obtuvo el premio de la Real Fundación de Toledo, galardón que se otorga al mejor programa español de preservación monumental, siendo ésta la única vez que se ha entregado a un país extranjero. En referencia al sistema seguido, Duralde anota: “...creo siempre muy conveniente que el criterio que prime en la restauración sea el de una mínima intervención; y en lo posible, usando una tecnología blanda y soluciones reversibles. Las reparaciones excesivas son un derroche de recursos y un atentado a los monumentos: son caras y malas”.

La labor en Guápulo se inició inmediatamente después del terremoto y finalizó en 1993. Los daños fueron de igual magnitud a los presentados en la iglesia de la Compañía. Al respecto, explica Diego Santander: “...destrucción de la linterna de la cúpula, cuarteaduras en los arcos torales (soportan la cúpula), múltiples rajaduras en la espadaña, grietas en la bóveda y otros desperfectos menores”. Actualmente constituye -gracias a la magistral

restauración- el monumento modelo; pues aquí se ha logrado mediante un derroche de buen gusto, la eliminación de elementos anacrónicos (lamparas, luces de neón, flores plásticas, etc), logrando como veneración al original, una armonía total. Pequeñas luminarias de luces puntuales colocadas estratégicamente, orientan la mirada hacia los lugares sobresalientes. Nada estorba, todo es diáfano. El púlpito de acabado barroco (Menacho, siglo XVIII) exhibe sus pequeñas columnas salomónicas y la filigrana del antepecho; los lienzos de la serie de los milagros de la Virgen de Guápulo (Miguel de Santiago, siglo XVII) integran -como primicia- el paisaje con el tema místico. En el pequeño museo, antigua sacristía, se guardan piezas que hablan de una cuantiosa herencia.

Más de 600 bienes restaurados, el artesonado mudéjar del coro y miles de metros cuadrados reparados, constituye la labor llevada a cabo en el convento seráfico desde 1983. En el monasterio de clausura femenina de Santa Clara se continúa trabajando como en San Francisco y los hallazgos a consecuencia de las investigaciones arqueológicas, históricas y artísticas, han servido para aclarar ciertos conceptos y confirmar otros.

La estatua de la “Libertad”, diseñada por el artista italiano Juan Bautista Minghetti, construida -con modificaciones- por Lorenzo Durini y su hijo Francisco e

inaugurada en 1906, mereció especial atención por parte del grupo de técnicos del convenio Ecuador-España, que le devolvió la apariencia original al tapar los orificios de bala y morterada, limpiar las manchas de óxidos de hierro y sales de cobre y reintegrar las juntas defectuosas, manteniéndose la pátina del latón porque ayuda a su conservación.

Merece especial mención el Fondo de Salvamento (Municipio, Instituto de Patrimonio y Casa de la Cultura) por haber desplegado una incesante tarea en pro de la salvaguarda de este auténtico santuario del arte que es Quito. Indudablemente que la reversión del deterioro es difícil; sin embargo, el FONSAL se ha multiplicado cubriendo varios frentes. En la iglesia jesuítica, el reforzamiento estructural; en Santo Domingo, la torre y la cúpula de la capilla de la Virgen del Rosario, y el artesonado mudéjar, gracias a varios patrocinios como el de la Fundación José María Vargas, O.P.; en la Merced -a través de la Fundación Getty- la catalogación de la biblioteca, entre otras cosas; en San Agustín, su templo. Así también, el monasterio del Buen Pastor (antigua recoleta de la Peña de Francia de los dominicos); y en San Francisco, su atrio, en el que -según explica el arquitecto Alfonso Ortiz- se ha encontrado el empedrado original (aquel al que le faltó una piedra, según la leyenda de Cantuña) y restos de un primitivo taller de orfebrería inca.

El museo de la Ciudad, el de la Medicina (Hospital San Juan de Dios) y el centro cultural Manuela Sáenz (edificio del colegio de los jesuitas y de la Universidad San Gregorio Magno) por parte del municipio capitalino (con fondos del BID). La II etapa de la eremita del Tejar y la pintura mural de la parroquia de San Roque (Taller Restauro, Mariana Castro de Campaña), a cargo del FONSAI.

Un proyecto de preservación llevado a la práctica por los gobiernos de Bélgica y Ecuador (convenio Ecu-Bel) restauró de manera parcial el convento máximo de Santo Domingo (galería norte de claustro: biblioteca, museo y celda del afamado historiador Fr. José María Vargas) y parte de la colección de bienes religiosos. Independientemente de ello, la comunidad ha trabajado en la sala de profundis, en el refectorio y en otros sectores del cenobio y del templo.

El despertar de la consciencia colectiva ha puesto en marcha un proyecto de rescate, en el que el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, bastión, promotor y “... por ley, entidad estatal llamada a organizar estas tareas...” (según anota Diego Santander), ha intervenido directamente en el convento de San Agustín principalmente en la crujía sur, en la instalación del museo y en la “Sala Capitular”; en la iglesia del Sagrario (con asesoría del gobierno polaco) y en la recoleta del Tejar (I etapa, 1990), entre otros.

Por último, en este gran proyecto de rescate no impresiona únicamente el afán estatal y privado por mantener intactas las huellas de la transculturación plástica, sino el celo con el que las comunidades religiosas han preservado el legado.

Capítulo II

Cuenca



Desde las alturas de Turi, la mirada recorre por el entorno verde característico de la altiplanicie andina donde se asienta Cuenca, la “Guapondelig” (“llano grande como el cielo”) de los cañaris. Sigue por las amplias avenidas, por los puentes que cruzan el Yanuncay, por las casas colgantes del “Barranco” a orillas del Tomebamba y, por las estrechas calles ataviadas por casonas con balcones, aleros saledizos y puertas de madera tallada con hojas y volutas, hasta detenerse en el núcleo de este damero: la plaza mayor o parque Abdón Calderón, en el que se contemplan de frente las dos catedrales. La antigua con un campanil de doble cuerpo y balaustrada de forja. La nueva (siglo XIX), exhibe sus gigantes y múltiples cúpulas, sus muros y columnas de mármol.

Visitarla es penetrar en la síntesis de la belleza urbana aborígen y española. Los taludes y basamentos de las ruinas arqueológicas de “Todos los Santos” y de “Pumapungo” en las márgenes del río Tomebamba, hablan de aquella época en la que los incas señoreaban estas tierras. Así la ciudad misma es una obra de arte en sí y no solamente el lugar apropiado para su crecimiento cultural y económico.

En esta cruzada por los rincones cuencanos, sin pretender agotarlos, son los conventos coloniales de clausura femenina de “Las Conceptas” y del “Carmen”, los que sobresalen tanto por su valor artístico como por continuar cumpliendo con la función religiosa para la que fueron creados.

Dentro del marco abigarrado de la geografía citadina, se destaca una recta albarrada de encalada lisura sobre la que se levanta una espadaña de tres cuerpos, dos con vanos para campanas y el tercero con una hornacina para la imagen de la Inmaculada. Es el monasterio de la Purísima Concepción, fundado en 1599. El cenobio presenta una amplitud considerable. Espacios divididos por galerías con arquitec-
turas, pilares y barandillas de madera, dan cabida al museo, que para nada interfiere con el área de clausura caracterizada por arcadas, escalinatas y soleadas celdas. La sala “de profundis” y el refectorio constituyen lo más representativo del conjunto por estar ornamentados con murales de motivos místicos y florales, inveterada costumbre dieciochesca. La iglesia construida a principios del siglo XVIII, cierra el extremo sur de la abadía.

A un costado del parque Calderón, el “mercado de las “Flores” sito en el atrio del templo del Carmen de la Asunción, da entrada al convento (1682). Un refinado diseño logra mezclar los claustros bajos formados por pilares cuadrangulares con el jardín florido que alegra el ambiente.

Capítulo III

Pintura quiteña



Fray Pedro Bedón

Pedro Bedón Días de Pineda, tuvo como escenario para su vida un Quito policromado, rico en pinturas murales. Este ambiente contribuyó en el desarrollo espiritual y creativo de este hombre que aportó en la ornamentación de los cenobios que fundó y habitó. Dominicano nacido en esta ciudad, se destacó en el campo sacerdotal como teólogo erudito; en el artístico como diestro pintor y esforzado tratadista conocedor de los principios fundamentales de la plástica; en el intelectual fue el iniciador del proceso de transculturación, al participar en la política quiteña con una visión vanguardista de la realidad colonial de fines del siglo XVI y principios del XVII; y en el social, fue latente su preocupación por el bienestar del indígena.

Su labor evangelizadora fue notoria. Preocupado como estaba en la educación del indio, escribió en 1598 el libro “Modo de promulgar el Evangelio a los indios de estos reinos e instrucción para administrar los sacramentos a los naturales de este Nuevo Mundo”, texto que en manos de frailes idóneos conocedores del quichua, fue de trascendental importancia. Fundó

en 1598 el convento de Santo Domingo en Riobamba, en 1600 la recoleta de la Peña de Francia (actual convento del Buen Pastor), y en 1605 el monasterio dominicano en Ibarra.

Bedón padre de la pintura colonial quiteña, se inició con el artista italiano Bernardo Bitti en la ciudad de Lima donde vivió de 1577 a 1586. El afán didáctico presente en la plástica de esa época fue desarrollado con ímpetu en la Peña de Francia, donde Bedón demostró su genio innovador como respuesta a una necesidad de expresión acorde con su afán evangelizador, creando obras criollas que lograron emitir un doble mensaje: teológico y estético. Allí, en las gradas, pintó la imagen de la Virgen del Rosario, conocida como “Nuestra Señora de la Escalera” (por el lugar en el que estuvo ubicada), originando un tipo iconográfico diferente, novedad que en todo caso no significa una invención sin antecedente alguno: La Virgen en el tronco de la planta de vid, santo Domingo como raíz, y en las ramas emergiendo de los capullos, los santos dominicanos Jacinto, Antonio de Florencia, Tomás, Pio V, Vicente Ferrer y Pedro Mártir. Dan fe de su fecunda labor varios murales con

escenas místicas pintados en unas cuevas aleñañas a la recoleta. También, en los conventos dominicos de Bogotá y Tunja (Colombia) existen valiosas muestras de la pericia de este insigne sacerdote realizadas durante su estadía en el virreinato de Santa Fe (1592 a 1595). Pero su tarea artística no se circunscribió exclusivamente a la pintura ni a la renovación de representaciones marianas, como la Virgen del Rosario con san Francisco y santo Domingo y la difusión del culto de Nuestra Señora de Chiquinquirá, sino que fue un auténtico mecenas que organizó a los artistas en cofradías, capellanías y obradores.

La participación del padre Bedón en los problemas que desembocaron en la revolución de las alcabalas en 1592, fue determinante y su criterio se adelantó al tiempo. Su intervención a favor del cabildo le ocasionó serios inconvenientes con las autoridades civiles y eclesiásticas -a tal punto- que se vio obligado a huir de la ciudad. Para Bedón, a diferencia de sus contemporáneos, éste no fue un suceso aislado surgido a consecuencia de un gravamen más, sino que simbolizó el deseo del pueblo de romper con la opresión. El contexto ideológico de este sacerdote de pensamiento tomista se vislumbra en un sermón pronunciado con motivo de la mencionada revolución: “toda autoridad viene de Dios, pero a través del pueblo, de la nación el hombre como ser racional, es capaz de reaccionar ante la imposición de acciones

injustas y tiene derecho de actuar y rebelarse contra la tiranía, contra lo que él considera negativo para su condición de ser humano...” En medio del caos del pensamiento colonial, la figura de Pedro Bedón formada a la luz de la filosofía salmantina se proyecta victoriosa hacia el futuro, estableciendo un típico caso de sincretismo.

Pintura barroca quiteña

El arte quiteño (siglos XVI al XVIII)) ofrece una versión criolla del catolicismo y su lenguaje es teológico pero también estético. Contiene un profundo mensaje, histórico y, expresa a través de este mensaje el impacto de las culturas renacentistas sobre los pueblos indoamericanos de la edad de bronce; surgiendo una nueva iconografía, que aporta al arte universal con representaciones cristianas ornamentadas por alegorías greco-romanas mezcladas con míticas que, con el estilo barroco alcanza una nueva dimensión.

En la Audiencia de Quito, durante aproximadamente un siglo de producción artística (1730-1830), el color se ha hecho dueño de pinturas, imágenes, vestimentas y ornamentos religiosos, rebasando el campo conceptual y llenando los hogares de mobiliario alegre. En pintura de caballete, aparece como denominador común un virtuosismo técnico en el uso de los tonos cálidos; en escultura, el lujo y preciosismo estético en el acabado de las tallas

de madera las transforma en verdaderas joyas de esta fiebre colorística que muestran su riqueza ornamental: hilos de oro, plata y seda multicolor, se entretejen en un alarde de magnificencia. Baúles, sillones fraileros de madera y cuero repujado, enseñan una riqueza tonal pocas veces vista.

Aunque con cierta lentitud, América pudo librarse de la serie de prejuicios tradicionales y actitudes que configuró el sistema español de gobierno en sus provincias del ultramar y posterior colonización (época borbónica), logrando -en el caso de la pintura quiteña- compaginar plenamente el lenguaje formal foráneo con los contenidos prehispánicos, mediante la interpretación de simbologías identificadas con esa realidad.

Si bien es cierto que en los óleos del siglo XVIII fue común la representación de imágenes místicas de dulce inexpressividad, la presencia de rostros de un marcado patetismo, de intensos claroscuros, de la supremacía de colores cálidos y, de un gran movimiento de las telas, avala la existencia de artistas con suficiente capacidad para cultivar con maestría el realismo pictórico. Sin embargo a que los temas religiosos continúan en boga, la manera de interpretarlos varía: la pintura se llena de color, el artista tiende a lo decorativo y los efectos lumínicos se multiplican; la vegetación cobra importancia, dando inicio a una firme tendencia naturalista, que en

pleno siglo XIX desembocaría en el paisajismo.

Hasta hace poco Quito con sus cenobios de muros interiores encalados daba la idea de una ciudad blanca. Pero esa apariencia monocroma es ya parte del recuerdo, puesto que los trabajos de restauración iniciados hace poco revelan una realidad distinta de la vida colonial. Paulatinamente la ciudad se presenta rica en policromía. Los interiores de los monasterios hacen gala de una variada muestra de murales, germen de la manifestación artística del hombre. San Francisco, Santo Domingo, El Carmen de San José, La Merced, La Compañía, entre otros, lucen un rico repertorio de temas orientados a la enseñanza de la doctrina. Afán didáctico que se desarrolla con ímpetu en las Concepciones y en el Carmen de Cuenca, demostrando -una vez más- que el arte es el texto del analfabeto.

Máximo representante de esta época, Bernardo Rodríguez, descuella entre la pléyade de artistas que orgullosa presenta la escuela quiteña de la segunda mitad del siglo XVIII. Sus creaciones llenas de equilibrado naturalismo, se subordinan al sentido triunfal de la Iglesia. Característica de la obra de José Cortez de Alcocer, es un colorido cálido unido a un dinamismo y luminosidad exuberantes, en la cual la tendencia barroca es básicamente conservadora y el aporte aborigen es muy sutil.

Manuel Samaniego y Jaramillo, cierra con broche de oro la producción pictórica colonial; constituye la evidencia de la evolución del Barroco al Rococó: un prolijo dibujo y una pincelada precisa y una delicadeza tonal pocas veces vista, unidos a su marcada inclinación a lo mundano, inclusive en los asuntos devotos, determinan su producción dentro del límite “rocaille”.

En relación a la pintura mural, sobresale el trabajo de Francisco Albán en la media naranja del Sagrario, prodigio de forma y del sentido del color. El artista ejecuta (1746) escenas bíblicas en un marco de flores y aves nativas.

La flora de Bogotá

El descubrimiento geográfico de 1492 fue para Europa un suceso problemático, puesto que una suma de prejuicios, actitudes y supersticiones, le impidió captar la maravilla que significó el hallarse frente a una dilatada tierra, a un mundo nuevo, proclive para el desarrollo de ideologías de vanguardia, como la de Tomás Moro.

Los conquistadores y doctrineros no captaron ni las condiciones físicas del nuevo territorio, ni peor aún, las sociales de los hombres que habitaban allí. No hicieron otra cosa que ajustarlas al bareno europeo. Aunque tardíamente, América pudo ser el laboratorio apropiado para el desarrollo de planes europeos e inclusive

de ciertas utopías españolas. Este proceso de adaptación culmina en el siglo XVIII con Carlos III, cuya política favoreció el avance cultural y científico de las colonias.

Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco Hernández, Loeffling, el barón de Jacquin, los geodésicos franceses, Alejandro von Humboldt y José Celestino Mutis, son nombres que han hecho historia en el estudio de las ciencias naturales americanas.

Dentro de este marco de esplendor científico la expedición botánica de Celestino Mutis (noviembre 1 de 1783), significó la directa participación de Quito como emporio artístico a consecuencia del fracaso de los pintores venidos de España para ilustrar este tratado denominado la “Flora de Bogotá”. Mutis siempre manifestó preocupación por la parte ilustrativa de su estudio. Escribió al virrey Caballero y Góngora: “... en todos mis oficios relativos a la expedición botánica y formación de mi flora, he manifestado mis suspiros por la parte no menos esencial de la pintura...” Al sabio se le considera el padre de la nueva escuela artística de Santa Fe de Bogotá, pues -ante la frustrada participación de los españoles y la falta de los santafereños tuvo que formar una escuela de dibujo en la que sobresalieron - entre otros- Salvador Rizzo, Francisco Javier Matiz y Pedro Almasa. Sin embargo, dado el volumen de la expedición, fue necesario

recurrir a Quito para la contratación de pintores. Y es así que, el 11 de agosto de 1786, el virrey de Nueva Granada, solicitó a Villalengua y Marfil, presidente de la Audiencia, la contratación de seis artistas quiteños. Los maestros José Cortés de Alcocer y Bernardo Rodríguez enviaron a sus alumnos, Antonio y Nicolás Cortés de Alcocer, Vicente Sánchez, Antonio Barriónuevo y Antonio Silva, quienes viajaron en compañía de Juan Pío Montúfar. Posteriormente llegaron a Bogotá, Francisco Javier Cortés, Francisco Villarroel, Manuela Gutiérrez, Mariano Hinojosa, Manuel Ruales, entre otros.

Los artistas quiteños continuaron trabajando hasta la muerte de Mutis el 11 de septiembre de 1808. Disuelta la expedición por el pacificador Murillo al pronunciarse el movimiento independiente en 1817 algunos quiteños retornaron a Quito, otros permanecieron en Bogotá. Mariano Hinojosa fundó allí una escuela de dibujo de la que fue alumno el célebre colombiano Manuel José Groot. Francisco (Escobar) Villarroel, apresado por su ideología libertaria murió en prisión. Antonio Cortés de Alcocer se dedicó al retrato y mereció los elogios de Humboldt.

Es realmente importante para Quito el ver reconocido el mérito de sus artistas en esa misma época. Francisco José de Caldas (1808) expresó: “Los mejores pin-

tores han salido de ese suelo afortunado, el quiteño. La familia Cortés está inmortalizada en la Flora de Bogotá. ¿Quién creyera señores, que el pincel quiteño se habría de elevar hasta ser émulo de Smith y de Carmona ? ...” La historiografía contemporánea tampoco ha olvidado la fecunda participación de Quito. “La labor de los quiteños en la Flora de Bogotá constituye una altísima gloria para su patria y un justo motivo de gratitud para nosotros. Cada uno de ellos aportó sin la esperanza de ser recordados como los demás pintores, ya que ninguno firmó sus dibujos...” expresó el historiador colombiano Gabriel Giraldo Jaramillo.

La “Flora de Bogotá” es un tesoro artístico que actualmente reposa en el archivo del Jardín Botánico de Madrid, consta de 6.617 láminas. Constituye la obra cumbre del naturalista español José Celestino Mutis. Cada planta copiada del natural, estaba representada en varias láminas a colores y en tinta negra.

Al respecto Humboldt anotó: “...Haciéndose los dibujos de la Flora de Bogotá en papel grand-aige, se escogían las ramas más cargadas. La anatomía de las partes de fructificación se ponían al pie de la lámina. Parte de los colores procedía de materiales colorantes indígenas desconocidos en Europa. Jamás se ha hecho colección alguna de dibujos más lujo-

sa, aún podría decirse que ni en más grande de escala.”

Una centuria de la pintura paisajista

El “Liceo de Pintura” (1849) fundado por el dibujante francés Ernesto Charton, y la “Escuela Democrática Miguel de Santiago” (1858) dirigida por Ramón Vargas y Juan Agustín Guerrero, constituyeron las primeras escuelas de bellas artes de Ecuador, herederas de los talleres coloniales de artes y oficios que tantos frutos dieron a la escuela quiteña. Tanto en la una como en la otra se hicieron presente dos orientaciones definidas: la una política, de clara tendencia liberal que permitió la formación de una fuerte personalidad democrática; la otra, artística -derivada de aquella- de un marcado afán de retorno hacia la naturaleza como elemento de representación primaria, en la que el hombre se encuentra integrado a su medio, logrando que el paisaje sea enaltecido en un descubrir continuo de facetas insospechadas. A partir de esta etapa, el arte lega a la posteridad en óleos, grabados, acuarelas y esculturas, un sin fin de temas recurrentes y de estilos diferentes, en los que el amor al terruño posibilita el desarrollo de la identidad geográfica del naciente país.

En Ecuador se puede hablar -recién a partir de la segunda mitad de la centuria pasada- de un romanticismo incipiente

definido por la presencia de viajeros, científicos y geógrafos, que desde Europa y Norteamérica llegan a esta tierra para intentar desentrañar sus secretos. El hombre, rebelde y ávido por conocer, en una desenfrenada carrera viaja a lugares lejanos y exóticos: mares, ríos, selvas, montañas visita los Andes. Hace apuntes de todo cuanto mira, que reproducidos gracias a la litografía, al grabado y a la prensa metálica, difundieron al mundo su visión de regiones ignotas. Ya en el arte colonial Miguel de Santiago y Nicolás Javier Gorívar -maestro y alumno respectivamente- incursionaron en el paisaje dentro de composiciones religiosas (siglos XVII - XVIII), integrando la naturaleza al tema místico. La cartografía no podía pasar insensible ante la subyugadora visión de Quito incrustada en la montaña secular, el Pichincha. La ciudad colgante en la que el efecto de la gravedad parece haberse diluido, es motivo de interés de Dionisio Alsedo y Herrera, quien -más que un plano- dibuja una urbe en la que el trazado en damero es interrumpido por alcores, quebradas y repliegues del gran volcán que, cual atalaya vigilante la protege de ataques foráneos. Alexander von Humboldt abre la senda por la que transitarían una pléyade de sabios y artistas, como Frederick Church, Manuel Villavicencio, Teodoro Wolf, Joseph Kolberg, Ernesto Charton y Hans Meyer, entre otros, quienes difunden el paisaje ecuatoriano de manera magistral, rescatando ambientes costumbristas. Las

provincias serranas y las orientales, tuvieron en Antonio Salas Avilés, Rafael Troya, Joaquín Pinto, Alfredo Martínez, Juan León Mera (hijo) y Honorato Vásquez, a sus cronistas gráficos que capturados por la subyugadora belleza de las comarcas, trasladan al lienzo o al papel, aquello que en la retina no puede perdurar. Joaquín Pinto aprisionado por el encanto de la serranía andina y obsesionado por representarla, anota: "...He querido copiar la naturaleza, pero no he podido... Pero he quedado contento de mí al descubrir que el sol, por ejemplo, no se puede reproducir sino que es preciso representarle por otra cosa... por el color... No hay más que un camino para conseguirlo todo: el color..."

La presencia de Paul Alfredo Bar (1912) como catedrático de la "Escuela de

Bellas Artes", significa la triunfal -aunque tardía- entrada del Impresionismo en Ecuador, cuando Europa se encontraba en pleno auge fauvista, cubista y futurista. Pese al retraso, para el arte ecuatoriano resultó altamente innovador, empezando por el sencillo hecho de instalar a los alumnos al aire libre con la naturaleza como modelo, en lugar del obsoleto método de enseñar inspirado en la cromolitografía. La producción de Emilio Moncayo (siglo XX) constituye la recreación pictórica del agro ecuatoriano, que por haberlo recorrido enteramente en captura de insospechados paisajes en los que el Chimborazo, el Cotopaxi, el Antisana, el Cayambe y el Altar, son las estrellas alrededor de las que se centra su afán artístico.

Capítulo IV

Escultura



Los retablos quiteños

Dentro de la escuela quiteña la forma más acabada es el retablo. Composición conformada por elementos arquitectónicos que dan forma a su colosal estructura y por el trabajo escultórico de talla en madera policromada sobre pan de oro. La riqueza ornamental del arte religioso se agrupa en esta pieza que como una enorme pintura se ubica tras el altar, enaltecíendolo. Su origen se remonta a las cruzadas en Europa, cuando -a manera de altares portátiles- dípticos y trípticos adornados con representaciones místicas, eran llevados por los ejércitos cristianos para la celebración de la misa. Etimológicamente el término retablo procede del latín “retro” y “tábula” (atrás de la mesa).

Estos polípticos revestidos de oro, esmaltes, óleos, relieves y marfiles, fueron aumentando su tamaño hasta que en el período gótico -ya de tamaño monumental- se incorporaron al interior de los templos y cenobios. Y es, a partir del siglo XIII cuando se fijó su disposición como la desarrolló posteriormente el Manierismo, presentando una secuencia simbólica llena de imágenes y signos acordes con su

decoración. Así, el retablo cumplió su tarea didáctica y engalanó el ara. A fines del siglo XV pasó a Iberoamérica, propagándose magistralmente.

Durante los siglos XVI y XVII el retablo ocupó parcialmente la pared del fondo de la iglesia. Comporta éste, el tabernáculo que ocupa el sector bajo que está sobre el altar; horizontalmente se encuentra dividido -de abajo hacia arriba- en : banco, primer cuerpo, segundo cuerpo y ático; verticalmente, en calles, dos laterales y una central. El nicho principal (calle central) estaba reservado para la imagen capital, siempre de bulto (de vestir), y en los siguientes espacios se colocaban pinturas (óleos sobre lienzo o sobre madera) y relieves en un determinado orden, con el objeto de guiar a los fieles en sus oraciones. Su labor pedagógica dependía de las diferentes composiciones teológicas organizadas de acuerdo al culto imperante en un determinado momento y región. Pese a esta variedad, el denominador común fue el afán de despertar inquietudes piadosas y una sensación de lo divino a través de formas plásticas cubiertas de policromía y oro, sobre todo de oro; porque el oro -por su calidad, color, lumi-

nosidad y perennidad- fue la alegoría de lo trascendente, de la luz solar y de lo superior, siendo -por tanto- lo mejor que se podía consagrar a Dios, como ya lo estipuló el Génesis.

En el siglo XVIII, creció e invadió todo un gran sector del fondo de la basílica, especialmente cuando decoraba el presbiterio. La misa oficiada de espaldas a las naves y realizada en forma de misterio, requería de un escenario vistoso pero a la vez objetivo y evidente: el retablo. Es indudable que existió una relación directa entre el apogeo del Barroco y su propagación como elemento esencial para la difusión de la doctrina cristiana después del Concilio de Trento. Así, el presbiterio, las naves laterales y el crucero, se convirtieron en capillas profusamente engalanadas.

Su estructura funcional continuó prácticamente igual, con una serie de elementos verticales y horizontales a los que -a veces- se ha añadido dos entrecalles. La estatua de advocación principal está rodeada de otras igualmente exentas; habiendo sustituido los espacios para pinturas por hornacinas profundas. Dividiendo las calles y como sostén de los entablamentos entre los cuerpos, curiosas columnas antropomorfas y de fuste helicoidal y báquico, están siempre presentes.

Rodeando a la imagen central, la representación de los cuatro doctores de la

iglesia, y del tetramorfos (San Marcos, San Mateo, San Juan y San Lucas), simbolismo válido -éste último- para transmitir la doctrina cristiana remozada por la Contrarreforma, dan la idea de un libro abierto que permite a los fieles guiarse en sus plegarias. Finalmente en el ático y como remate de este conjunto, la Trinidad. Plata trabajada en forma de filigrana y espejos biselados, engrandecen aún más su contexto.

Sin embargo, la vitalidad del arte jesuítico interesado en recrear lo sobrenatural pero acercándose a la realidad, llevó al retablo a liberarse de lo estrictamente religioso eliminando la decoración simbólica, a tal extremo que si se sacaran las estatuas, quedaría una grandiosa composición llena de metáforas paganas.

Imaginería

El arte quiteño (siglos XVI a principios del XIX) ofrece una versión criolla del catolicismo y su lenguaje es teológico pero también estético. Contiene un profundo mensaje histórico y, expresa a través de este mensaje, el impacto de las culturas renacentistas sobre los pueblos indoamericanos de la edad de bronce. Surge así una nueva iconografía que aporta al arte universal con representaciones ornamentadas con alegorías greco-romanas que mezcladas con las míticas, alcanzaron en el Barroco una nueva dimensión. Los colonizadores y doctrineros no captaron en un

principio, ni las condiciones físicas del nuevo territorio ni las sociales de los hombres que habitaban allí. Por eso, no hicieron otra cosa que ajustarlas al bareno europeo. Sin embargo -aunque tardíamente- América pudo desarrollar un arte sincrético. No obstante como es usual en los casos de transculturación, se impuso el idioma figurativo del dominador, logrando -pese a todo- superar el objetivo pedagógico que la religión le ha reservado al arte, y alcanzar la esencia misma de la belleza, pudiendo ser admirado -este arte comprometido- sin compartir ese compromiso.

De acuerdo a la costumbre traída de España, desde los primeros años de la colonia, artistas y artesanos se habían agrupado en gremios de acuerdo a su especialidad, para defender sus derechos reconocidos por el Cabildo y organizar talleres en los que se trabajaban y se enseñaban los oficios respectivos. A los talleres acudían el maestro imaginero o escultor y un gran número de oficiales y aprendices, quienes debían ejercitarse en cada una de las tareas propias del ramo. Se iniciaba con el trabajo sobre la tosca madera, luego se la tallaba, se la pulía, para cubrirla finalmente con oro, plata y rica policromía. El obrador colonial constituyó el antecedente inmediato de las academias artísticas organizadas a mediados del siglo XIX, puesto que además de su función eminentemente productiva, fue una verdadera escuela en

las que se capacitaba en las técnicas de la plástica.

El origen de las tendencias o estilos está justamente en los talleres, pues los procedimientos de manufactura y de acabado eran transmitidos -casi sin variación- de maestro a alumno. Fueron excepcionales los casos en los que el discípulo innovador pudo desenvolverse sin la presión dogmática de una instrucción inflexible.

Para esa época se distinguían en Quito cuatro clases de obradores de escultura, aquellos integrados por el escultor y sus aprendices, quienes debían labrar retablos, púlpitos y demás revestimientos de madera; aquellos conformados por el entallador y sus ayudantes, quienes debían realizar bajo, medio y sobre-relieves; los compuestos por el imaginero, sus oficiales y pintores (encarnadores y policromistas) que tenían a su cargo la talla y policromía de imágenes de devoción popular -y de vez en cuando- de figuras costumbristas (generalmente para integrar “Belenes”); y por último, los formados por los laceros y carpinteros, quienes labraban artonados y celosías.

La escultura, facultad de crear la figura en sus tres dimensiones reales, no es más que la materia virgen con la forma impuesta por el artista. Y como tal, enfrenta al tiempo con arrogancia, ya que puede permanecer inalterable sin que la

pátina adquirida por el devenir de los años llegue a afectar su aspecto verdadero. En ella, al igual que en arquitectura, la luz tiene un papel fundamental. Y ese juego de luz y sombra conocido como claroscuro, es el que determina su tipología y -en cierto modo- también su calidad.

La imaginería en madera policromada, imitativa o naturalista, arte escultórico puesto al servicio del culto cristiano; representa a la Trinidad, a la Virgen y a los santos, con una gran dosis de realismo sin olvidarse de dotarles de cierto efecto idealista. El artista, antes conocido -tal vez- como artesano, creó sus obras impregnadas de misticismo, a tal punto, que más que buscar la belleza en ellas, buscó despertar la fe en quienes las observan.

Los Belenes

La estatuaria quiteña -pese a que como parte de la cultura occidental, continuó orientada hacia el arte español- logró manifestarse con lenguaje propio a partir del siglo XVIII mediante la interpretación sui géneris de los cánones estéticos, elementos decorativos y tipos iconográficos, incorporando -como en el caso de los “Belenes” -a héroes legendarios con sabor a terruño y seres bíblicos, en una sugestiva comitiva llena de gracia y color. Es sencilla y sobria en el trabajo de la talla, sin que esto desvirtúe la característica barroca de vida y movimiento. En la policromo-

mía -en cambio- se distingue por su magnificencia decorativa, encarne brillante y el estofado, combinación de oro, plata y color. Las vestiduras a manera de suntuoso brocado son adornadas con profusión de flores y arabescos, evidenciando una innegable influencia de la “Flora de Bogotá” de Celestino Mutis y de la “Huayaquilensis” de Juan Tafalla, en las que la flora americana está fielmente interpretada por artistas quiteños. Si a veces carece de profundidad, esto se recupera por su carácter directo, austero, emocional, ingenuo y decorativo en esencia.

Sin perjuicio de la importancia que por su calidad plástica y valor iconográfico tengan las representaciones quiteñas de Cristo, la Virgen y los santos, es indudable que los nacimientos (“Belenes”), en los que el Niño Jesús es presentado en el pesebre junto a José y a María, rodeado de ángeles, pastores y de los reyes magos, es -conjuntamente con la Inmaculada Apocalíptica (Virgen de Quito)- el ejemplo más fehaciente del sincretismo. Constituye además, el bastión del costumbrismo, determinando un progresivo avance de lo místico hacia lo profano. Personajes populares ataviados con vestiduras propias de su condición, frutas, flores, aves y animales nativos, se aglomeran alrededor del recién nacido, formando una inalterable comparsa multicolor. Es el advenimiento de una nueva era artística: la supremacía

del costumbrismo, y con ello, la presencia indisoluble del hombre y su tierra.

En efecto, la riqueza plástica y la presencia de elementos netamente populares hacen del gigantesco conjunto del “Belén” del monasterio del Carmen de la Santísima Trinidad (Bajo o Moderno), una de las obras de mayor significación dentro de la escuela quiteña. Aunque es un trabajo de taller, por su magnitud, diversidad de calidad y tipología de las piezas que lo conforman, es factible pensar que algunas de sus tallas fueron hechas por sor María de San José (1724-1801) y sor Magdalena Dávalos Maldonado, dos hermanas, religiosas carmelitas que colmaron de arte este cenobio femenino. Llama la atención la imagen de Salomé, singular por la dulzura que emana del rostro enmarcado en un peinado a la moda versallesca acorde con el vestuario cortesano, detalle iconográfico que la aparta del misticismo imperante, significando la implantación de la corriente rococó. El “Coto del Belén”, personaje sobre un macho cabrío, figura mítica que colonizó el Quito español desde los umbrales de la leyenda india primitiva, constituye una curiosa mezcla entre el costumbrismo y la mitología; o -como expresa Javier Ponce- “¿...estoy ante una premonición del realismo mágico contemporáneo?”. La “Niña María” con san Joaquín y santa Ana, envuelta con fajas de fino oro y ataviada con aretes y collares a la usanza nativa. La pequeña escultura de

la Virgen de Quito llena de abalorios. Y como fondo, estrellas, espejos y madera dorada. Es indudable que aquí el arte es más quiteño que nunca, más nuestro. El alma criolla habla y ríe, entonando cánticos celestiales, que serán más escuchados por ser ingenuos y sentidos.

Artesonados quiteños

En la colonia, los artistas quiteños mezclaron elementos mozárabes y mudéjares, con platerescos, manieristas y barrocos. Fusión que se repite una y otra vez sin ninguna intensión estilística, compendiando ochocientos años de historia artística en solo tres siglos. Con la caída de Granada en poder de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, en marzo de 1492, dio fin el poderío moro en la península ibérica luego de ocho siglos de dominio político; sin embargo, el ascendiente económico, cultural, religioso y social, se había incluido ya en la idiosincrasia española. Parte principal de esta herencia, fue el arte mozárabe y el mudéjar.

Mozárabe es aquella manifestación artística realizada durante los siglos X y XI por los cristianos vasallos de los musulmanes que ocupaban territorio ibérico.

EL Mudéjar -en cambio- fue en principio la denominación dada al árabe que vivió en territorios de la península, pero que mantuvo su religión y modo vida; sirvió luego para calificar a la orna-

mentación de artonados, pilastras y tribunas a base de la combinación de figuras geométricas (lacerías) en edificios religiosos. Su desarrollo en España va del siglo XI al XV. Siendo un estilo ecléctico, sustituye al Mozárabe, apropiándose de algunos elementos decorativos en canceles y mamparas. Su profunda raigambre anti-clasicista le mantuvo incólume a los principios dogmáticos renacentistas.

La huella mudéjar en Quito, es vigorosa desde su inicio que se remonta a la fundación española, pues con el ejército de Diego de Almagro llegaron moros conversos, quienes transmitieron su arte y su técnica a los indios. Identificándose de tal manera, que se llega a pensar -sin temor a equivocarse- que en el espíritu de las dos culturas -tan lejanas geográficamente- yacían latentes los mismos sentimientos. Y el florecimiento de ese sentir unánime se lo encuentra en la magnífica serie de alfarjes y tribunas que adornan las iglesias manieristas y barrocas, marcadas magistralmente con reminiscencias mudéjares.

El artesón con diseño de lacería (lazo sin fin) se desarrolla en España por influencia árabe, de allí pasa a Iberoamérica, donde se transforma en el ejemplo más fehaciente del arte mudéjar. Aquí ya sin el valor simbólico, que el dibujo geométrico tiene en la cultura islámica, es el auxilio ideal para adornar los templos, logrando gran elocuencia que prefiere una decora-

ción rica y dinámica frente a una estructura arquitectónica estática.

En el arte quiteño, los alfarjes o artonados mudéjares, en los que la traza está formada por tiras de madera que se cruzan siguiendo la forma de lazos sin fin hasta configurar un polígono o estrella de ocho puntas, presentan un ambiente de orientalismo tal, que se puede llegar a creer que el lacero indio y el moro estaban animados por el mismo sentimiento ancestral. Fue muy popular este trabajo escultórico monumental durante todo el siglo XVI y gran parte del XVII, pues el temor a los terremotos obligó a los alarifes a colocar en las iglesias, artones en lugar de bóvedas. Aquí se puede observar también cielorrasos labrados con casetones o adornos con florones, que aunque no son mocárabes propiamente dichos, si tienen influencia hispano musulmán. La estructura de estas techumbres, ofrece varias modalidades: angular, plana y de pares y nudillos, presentes en los conventos capitalinos, como San Francisco (coro, cruce-ro y transeptos) San Diego (nave y presbiterio).

Cabe señalar además, la magnífica combinación del trabajo de los laceros con el de los entalladores, al colocar relieves finamente policromados junto a alfarjes dorados. Si bien es cierto, que el trabajo de carpintería en las techumbres dio paso a las bóvedas de cañón -como en la iglesia

de la Compañía- desapareciendo los artesonados una vez superado el temor a los sismos, la huella mora supervivió en las artes menores y aún en las costumbres.

Por ello, se puede encontrar en algunos retablos presbiteriales, en los coros y en las capillas de los cenobios, hermosas celosías que permiten mirar sin ser vistos.

Balcones volados, denominados escultóricamente “muxarabis” con antepechos tallados a manera de filigrana de un dibujo de lazo sin fin, rompen con la monotonía del estilo imperante y con el misticismo del recinto religiosos al dotarle de un aire de misterio, más propio del alma árabe que de la mestiza.

Capítulo V

Capillas, iglesias y conventos



Convento e iglesia de San Francisco

El conjunto arquitectónico de San Francisco, compuesto por la iglesia mayor, varias capillas y claustros, data de los siglos XVI y XVII. Su construcción se inicia con el templo dedicado a San Pablo (1553-1573), continúa con el claustro principal (1573-1605) y finaliza con los seis restantes terminados en 1652.

Esta obra es el resultado de la fecunda labor de fray Jodoco Ricke, quien trabajó con fray Pedro Gosseal -los dos flamencos- y con los quiteños Jorge de la Cruz Mitima y Francisco Morocho.

En la repartición de tierras de la villa de Quito, a los franciscanos se les otorgó el lugar donde estuvo ubicado el palacio del rey inca Huayna Capac. Este solar en desnivel exigió el diseño de un gran atrio de cien metros de largo por doce de ancho, al centro del cual se abre un vistoso graderío de abanico que conecta la plaza con el convento y realza la majestuosidad del frontispicio de la iglesia, la doble puerta de forja de la portería, y los pequeños frontis de las capillas de Cantuña y de San Buenaventura.

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

En una extraña unidad entre bizantino y mudéjar, manierismo y barroco, el interior de la iglesia mayor presenta un conjunto alucinante de gran efecto constructivo ornamental. Internamente responde a un plano basilical de origen paleocristiano: un rectángulo dividido en tres naves. La central de gran tamaño y las laterales, que constituyen galerías de circulación, se fusionan con capillas.

El crucero no sobresale de la línea de los muros. En el presbiterio, la capilla principal -de cierre poligonal- es muy profunda. Integramente decorada con armadura de madera tallada y policromada, cubre el cielo de la nave central con un artesonado de tipo barroco que reemplazó

al original (mudéjar) destruido por el terremoto de 1792; las laterales, de menor altura, están cubiertas por una secuencia de cupulinas.

En el coro y en la media naranja sobresalen ricos alfarjes de diseño geométrico que datan del siglo XVI. Dos arquerías compuestas por arcos formeros de medio punto, que separan la nave del medio de las dos adyacentes, avanzan hacia el cruce-ro, en donde cuatro gigantescos arcos torales apuntados de tipo hispano-musulmán encausan la mirada hacia el altar mayor localizado en el presbiterio.

Este cenobio puede vanagloriarse de la historia fértil de la que ha sido actor, ya que inclusive en pleno siglo XX los trabajos de preservación, restauración y puesta en valor, a los que ha sido sometido, a cargo del Convenio Ecuador-España (Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador y Agencia Española de Cooperación Internacional), han recibido en 1993 el máximo galardón de la Real Fundación de Toledo, que otorga al mejor programa español de preservación monumental.

Este premio, entregado el 11 de octubre de 1994 por la infanta Cristina en ceremonias efectuadas en el teatro Rojas y en antiguo hospital Távera (1541) de Toledo reconoce la labor de continua docencia desde 1983 y la calidad de la restauración que, con el máximo respeto al monu-

mento ha evitado ser espectacular, sin competir con el pasado.

“Los tratamientos de conservación - dice José Ramón Duralde, arquitecto restaurador- deben pasar inadvertidos al ojo no profesional, por lo tanto, la intervención sobre el bien cultural no debe ser más visible que el mismo bien”.

Museo de San Francisco

El conjunto arquitectónico del convento máximo de San Francisco, compuesto por el templo de San Pablo (iglesia mayor), las capillas de San Buenaventura y Cantuña, seis claustros principales y demás complementarios, data de los siglos XVI y XVII; ocupando un área de tres hectáreas y media. Su acervo cultural, uno de los más importantes de Iberoamérica, conformado por vistosos artesonados, retablos con pan de oro, mamparas, imágenes en madera policromada, óleos en lienzo, mármol, alabastro, madera y latón, pinturas murales, ornamentos religiosos, variedad de taraceas, baúles y sillones fraileiros en cuero repujado, y un valioso archivo-biblioteca, aglutina una producción histórico-artística de más de cuatrocientos años, en la que se han amalgamado la mística y la plástica en un increíble sincretismo.

Hoy, en los umbrales del segundo milenio, la Comunidad de San Francisco de Asís nos da entrada a su mundo de fe

lleno de la magia del pasado. “El convento está vivo y su museo será solo una muestra más de su adaptación al nuevo tiempo” (Convenio Ecuador-España, 1993).

El interés por atesorar obras de arte nació con el hombre, desarrollándose en Grecia; sin embargo, la agrupación de éstas organizadas sistemáticamente con fines didácticos se remonta a la Revolución Francesa con la creación del Museo de Louvre (París, 1793); iniciativa que proseguiría, con la fundación del Museo Koninklijk de Amsterdam (actual Rijksmuseum) en 1808, y el Museo del Prado (Madrid 1819), entre otros; democratizando así los bienes culturales virtualmente suntuarios pese a constituir patrimonios nacionales. En el Ecuador, la idea de reunir las colecciones artísticas en museos abiertos al público, tiene su punto de partida en el decreto de la Asamblea Nacional del 22 de febrero de 1945, mediante el cual se dispone que en los recintos conventuales de San Francisco y Santo Domingo de esta ciudad que fueran ocupados por la Guardia Civil, se establecieran salas de exhibición bajo la salvaguardia de las mencionadas órdenes religiosas.

Es indudable que una galería de arte despierte un sinnúmero de sensaciones: gozo, admiración, meditación, etc. Si se trata del museo seráfico esta circunstancia se transforma en éxtasis, adquiriendo -para nosotros- una peculiar significación. A

la atracción propia de un conjunto de objetos artísticamente dispuestos, se suma el espíritu del tiempo: son casi quinientos años allí concentrados, el alma de la arquitectura que emerge en la travesía por sus magníficas crujías, recoletos corredores, patios y jardines. El monumento está vivo. El silencioso trajinar de los frailes, el apresurado caminar de los novicios, de los arquitectos, de los restauradores y de los obreros, el corretear de los estudiantes, la asistencia masiva de los fieles a los servicios religiosos y a pedir consuelo, y la diaria visita del público nacional y extranjero; que en apariencia parecen contradecir los principios monásticos de recogimiento, en realidad no son otra cosa que la reafirmación de la ideología franciscana de socializar la cultura mediante la armónica convivencia de la religión con la cultura; permitiendo que la obra de arte cumpla con su doble mensaje, el estético y el místico. Y es así como, pinturas e imágenes pueden ser admiradas dentro de su mismo contexto, se comparta o no su compromiso doctrinario, hecho diametralmente opuesto al concepto de Pierre-Joseph Prudhon que veía al museo como victimario de la obra de arte al arrancarla de su sitio original.

La planificación de la exposición a cargo del Convenio Ecuador-España (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural - Agencia Española de Cooperación Internacional) empezó en 1983 con la restaura-

ción integral y puesta en valor del cenobio del santo de Asís. Los arquitectos José Ramón Duralde, Director español, y Diego Santander Coordinador ecuatoriano, del Convenio, proyectaron la museología y el montaje museográfico en base al modelo ilustrado en un método de progresión histórica, aunque la primera etapa inaugurada en mayo de 1993 respondió, mas bien, a un deseo de mostrar las principales obras restauradas. Sin embargo, en diciembre de 1995, fecha en la que se abrió la segunda sección, se reorganizaron las primeras salas, en las que se colocaron aquellas piezas de mayor influencia europea, como grabados, pinturas, imágenes y mobiliario de la décima sexta centuria; a continuación, las áreas dedicadas al siglo XVII, donde se puede apreciar óleos de Miguel de Santiago, como el titulado “Inmaculada Eucarística”, y “La Anunciación” de Mateo Mexia.

Próximamente el “Proyecto de restauración de San Francisco” estrenará la tercera y última parte del museo.

Cabe indicar que los bienes artísticos (muebles) están expuestos en los diferentes lugares de libre acceso: en el zaguán, portería, escalera principal, en el claustro central, locutorio, sala de profundis, refectorio, en el coro y pinturas murales en el graderío nor-oeste.

La museografía es limpia llena de aire; no trata de competir con los objetos ni con el edificio, la iluminación tenue, invita a la reflexión y al recogimiento. Nada perturba, un silencio elocuente atrae y nos traslada a las centurias precedentes. La información adecuada para un tipo de visita exigente. Los sistemas de seguridad están presentes sin que ello ocasione distracciones. Los aditamentos contemporáneos indispensables han sido colocados estratégicamente. No hay barreras que limiten su orientación pedagógica y recreativa.

La participación de la Comunidad ha sido fundamental, gracias a su apertura y buena disposición el recinto religioso ha sido abierto; por ello, una sincera felicitación a la Provincia franciscana. Cabe indicar que bajo la administración de los sacerdotes este patrimonio cultural está siendo conocido por cientos de visitantes, que en un cómodo horario diario son guiados por personal especializado.

Capilla de Cantuña

Un indio, Francisco Cantuña (1669) fue el mecenas de una de las más delicadas joyas franciscanas: una recoleta capilla dedicada a la Dolorosa.

Cuenta la tradición que Cantuña se comprometió a construir el atrio de san Francisco. Preocupado porque la obra no

avanzaba y el plazo expiraba, sin encontrar solución alguna, por la noche va al convento y junto al atrio se encuentra con un misterioso personaje vestido de rojo - es Luzbel- que le ofrece finalizar la obra en el tiempo acordado a cambio de su alma. Cantuña, desesperado acepta el trato.

El tiempo ha terminado y la obra aparentemente ha sido concluida. Asustado Cantuña ante las consecuencias de su audacia, examina el trabajo y descubre que falta una piedra. ¡Se ha salvado!

Cantuña, en reconocimiento, donó su fortuna para que en su nombre se erigiera una capilla. Leyenda y realidad: Francisco Cantuña fue un indio de estirpe real prohijado por un encomendero español quien le dejó una cuantiosa herencia; fue sepultado en San Francisco, donde una lápida de piedra recuerda su paso por el mundo.

Al extremo sur del atrio de San Francisco se abre un portón de madera policromada enmarcado por dos soportes pétreos de fuste estriado y capitel corintio, que sostienen un frontón del más puro estilo clásico, es la entrada a esta joya churri-gueresca.

Convento de Santo Domingo

Santo Domingo (1580-1598), obra planificada y ejecutada por el extremeño

Francisco Becerra, constructor de importantes obras iberoamericanas, constituye la culminación del proceso que establece la funcionalidad arquitectónica basada en el acondicionamiento para la prédica de la palabra de Dios.

La subdivisión de superficies en cuerpos independientes a través de un par de columnas de fuste estriado, que enmarcan el portón y sirven de sostén al entablamento, que se corta para dar paso a tres hornacinas colocadas horizontalmente en la planta alta, caracterizan al frontispicio del templo dominico que, a la usanza manierista ostenta un frontón que interrumpe su línea inferior, como desafío al sereno equilibrio clásico.

Originalmente la iglesia de cruz latina estaba conformada por una sola nave con crucero y ábside. Las capillas de las naves laterales que hoy tiene el templo fueron construidas a fines del siglo XIX modificándose también la fachada, al romper el muro para dar cabida a una puerta a cada lado de la principal, rompiendo la armonía estética del conjunto.

De la decoración original del templo, plateresca y esencialmente mudéjar, se conserva sólo el artesonado de lacería geométrica de raíces hispano musulmanas, que cubren el cielo raso de la nave central, de la media naranja del crucero y del transepto.

El convento y la iglesia se integran en una unidad: el entablamento es similar tanto en la fachada del cenobio como en la división de plantas; las pilastras tienen fuste ochavado, en la iglesia y en el claustro principal.

Sin menoscabo de todo lo anterior, lo que llama la atención es el ala norte del cenobio por la riqueza cultural que guarda. En la planta baja, el museo “Padre Pedro Bedón” fundado en 1945 por el reconocido historiador de arte fray José María Vargas, en homenaje al sacerdote dominico y primer pintor quiteño (1566-1621), creador de la versión iconográfica de Nuestra Señora del Rosario conocida como la “Virgen de la Escalera”.

Luego de diez años de trabajo de restauración el museo dominicano abrió sus puertas nuevamente organizado con las técnicas de una moderna museografía. En la planta alta, la celda del padre Vargas, humilde y sencilla como fue la vida de este sabio humanista, historiador, catedrático, pero ante todo sacerdote.

Finalmente, la biblioteca y archivo del convento, donde se encuentran -en perfecto orden- manuscritos de la época colonial de importancia histórico-artística, como el caso del escultor barroco Bernardo Legarda, del padre Bedón y su participación en la revolución de las Alcabalas, de la colección “Vacas Galindo” que

contiene copias escritas a mano y mecanografiadas de gran parte del archivo de Indias en lo referente a la Real Audiencia de Quito, entre otros.

La capilla de Nuestra Señora del Rosario

Al sur del transepto de la iglesia de los dominicos se levanta una joya arquitectónica con alardes urbanísticos: la capilla de “Nuestra Señora del Rosario”, que forma el arco de Santo Domingo, puerta de entrada al viejo barrio de la “Loma Grande”. Cíclopeos arcos de medio punto que culminan en una cúpula ochavada, dan ingreso desde la iglesia, a esta magnífica muestra de la pericia criolla. Son tres recintos dispuestos en forma ascendente los que conforman este oratorio: el inferior para los fieles, el presbiterio colocado sobre el estribo y arranque norte del arco, y el camarín (1732) que se levanta sobre la calzada.

Dos cúpulas de grandes proporciones, la una sobre la pequeña nave y la otra sobre el camarín, cubren su curva con ladrillos cuadrangulares vidriados de color verde, y coronan -a la vez- este arco, auténtico túnel de piedra tallada con contrafuertes cónicos, por donde pasa el tránsito diario a la plazoleta de la “Mama Cuchara”.

Si sobresale el retablo del altar mayor de la iglesia de San Francisco por su

magnífica estructura de gran tamaño, el principal de la capilla del Rosario se lleva la prez por su composición lírica encantadora. En efecto, arabescos, volutas y caulícolos calados, se integran a los fustes dorados profusamente decorados con hojas y flores, que en secuencia ascendente alcanzan los capiteles corintios. Este retablo consta de banco, donde se encuentra el tabernáculo; de dos cuerpos, el inferior que da cabida a dos puertas platerescas que disimuladamente se abren hacia el camarín del Rosario, y el superior en el que se encuentran las imágenes titulares de los santos Domingo y Francisco, y del ático donde se observa un conjunto escultórico de la Trinidad que tiene al “Cordero Pascual”. A estos elementos horizontales se contraponen los verticales, es decir las calles; en las dos laterales se han dispuesto cronológicamente quince lienzos (siglo XIX) de los misterios del salterio mariano; y en la central, la imagen española de la Virgen del Rosario que ostenta encarnate obscuro y ropaje de brocado. De la “Relación Histórica” (1650) de Diego Rodríguez de Ocampo, se deduce que este recinto litúrgico ha conservado -de manera general- su trazo original.

Desde que la madera policromada cobra categoría especialmente en la manufactura de imágenes de devoción popular y retablos, es definitiva la aportación del dorado con pan de oro combinado con grana y verde, como especialidad qui-

teña; y es a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando el auge escultórico adquiere proporciones insospechadas motivado por el Barroco. Y así es que, condicionado a las normas fijadas por el estilo jesuítico, el retablo dedicado a la devoción de San Joaquín, abandona aquella tendencia mezcla de varios órdenes, e impone como elemento único el corintio, con sus capiteles formados a base de hojas de acanto y fustes elicoides profusamente decorados. Este conjunto de oro y grana salpicado con espejos biselados, da una sensación de sencillez y claridad indispensables para llevar a cabo la función didáctica de acuerdo a los distintos grados de erudición teológica.

En este oratorio se aprecia un ambiente de orientalismo tan arraigado, que se puede hablar no únicamente de una manifestación artística, sino más bien de una idiosincrasia aborígen identificada plenamente con el sentir oriental, lejano en ubicación geográfica pero cercano en el espíritu. Aquí, las formas decorativas musulmanas se amalgaman con la voluptuosidad del Barroco criollo: columnas decoradas con racimos de vid, rostros de ángeles de encarnate brillante, y más formas; irrumpen en un estallido bicolor sobre mocárabes en una comunión ideal creada para supervivir. El Barroquismo rico por la diversidad de motivos de los que se vale para expresar su mensaje aleccionador, se apropia del genio decorativo mudéjar que

sólo sabe manifestar su alma a través de sencillas decoraciones geométricas.

Este cofre custodio de obras de arte de incalculable valor fue sacrílegamente arrasado el 31 de agosto de 1993. De todos los atracos realizados en Quito, el que realmente espeluzna es el de esta capilla, que fue desvalijada: once bienes culturales, entre óleos, estatuas y piezas de orfebrería (siglos XVII-XVIII) fueron seleccionados con la paciencia de un conocedor, desmontados con prolijidad y sacados de su lugar de origen. Años de historia y de celo sacerdotal, fueron destruidos por la codicia y afán de lucro de personas inescrupulosas.

San Agustín

El templo, edificado en dos etapas, fue iniciado por el arquitecto español Francisco Becerra en 1580 y terminado por Juan Coral en 1617. Del análisis del plano de este último (archivo Nacional de Historia, CCE) se deduce que la iglesia de planta basilical, estuvo conformada por tres naves con bóveda sexpartita en el coro, y cielo abovedado con arcos carpanel en el nártex (bajo el coro). La fachada (1659-1669) constituye un claro ejemplo de protobarroco (manierismo tardío) que como recurso corta la línea de las columnas con la prolongación del entablamento de una ventana contenida dentro. Conserva los órdenes toscano y jónico del fron-

tispicio de San Francisco, con la variante de rematar en un nicho. En este conjunto prevalece el simbolismo católico con la presencia del tetramorfos (águila: san Juan, becerro: san Lucas, león: san Marcos y hombre: san Mateo) que enfatiza la importancia de los cuatro evangelistas como difusores del dogma religioso.

Desgraciadamente los problemas constructivos de este inmueble comenzaron con su nacimiento, ya que en 1627 cuando el agustino Diego de Escarza se encontraba levantando el convento, sobrevino un terremoto que obligó a detener los trabajos, debiendo reparar los daños causados por ese sismo que afectó principalmente a la iglesia y al claustro norte. El cenobio de San Agustín formado alrededor de un patio cuadrangular que ostenta al centro una fuente de piedra labrada, marca el punto de partida de una nueva arquitectura criolla de tendencia mudéjar esbozada apenas en el monasterio franciscano y continuada en el de los mercedarios. Este estilo combina la planta baja constituida por una arquería de medio punto apeada sobre esbeltas columnas toscanas que -asentadas en una basa circular de doble anillo - caen directamente sobre el estilobato, con una composición de arcos sencillos de mayor y menor tensión sustentados por fustes panzudos en la planta alta. El edificio termina con un piso adicional en el sector norte que data de 1927.

En la planta baja sobresalen un rico artesonado policromado (conservado únicamente en la galería oriental) y la magnífica colección de lienzos de la vida del santo de Hipona -fundador de la Orden- del pincel de Miguel de Santiago (1656). Intimamente ligada a la historia colonial e independentista del Ecuador, la “Sala Capitular” o “General” (siglo XVII) ubicada en el extremo oriental del convento, hace percibir la herencia centenaria de formas artísticas plasmadas en el retablo barroco que corona el testero, en la filigrana de la sillería, en la mesa-testigo de la firma del acta del 10 de Agosto de 1809- y en el artesón que adorna el recinto (siglo XVIII). Adentrarse en San Agustín es una auténtica hazaña: aquí, cada siglo ha dejado su huella, aunándose la colonia con la independencia y la ideología teológica con la política.

Iglesia de la Compañía

Ciento sesenta años de ardua y sacrificada labor fueron necesarios para levantar la obra cumbre del barroquismo criollo: la iglesia de la Compañía de Quito, en la que se plasma con donaire, en términos arquitectónicos, la ideología contrarreformista propugnada por el Concilio de Trento y difundida por san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.

La construcción del templo y colegio jesuíticos está dividida en varias etapas cronológicamente establecidas: la prime-

ra, en la que se trazó la planta de cruz latina y se levantaron las tres naves (1605-1613), estuvo a cargo del padre Nicolás Durán Mastrillo, de los hermanos Francisco Ayerdi y Miguel Gil de Madrigal; en la segunda, de 1614 a 1634, con los mismos arquitectos, se erigió el crucero, la cúpula y la cripta; en la tercera (1636-1668), obra del hermano español Marcos Guerra, se ejecutaron el ábside, la sacristía y la bóveda de cañón corrido sobre la nave central de la iglesia, edificándose también el colegio. La última etapa, en la que se trabajó el frontispicio, estuvo dirigida por los sacerdotes italianos Leonardo Deubler (1722-1725) y Venancio Gandolfi (1760-1765), quien la finalizó.

La uniformidad que muestra todo el templo fue posible gracias a la oportuna intervención del hermano Guerra, arquitecto y escultor, quien además de corregir los errores en los se había incurrido, integra al conjunto la ornamentación interna compuesta por retablos de madera policromada y graciosos mocárabes; de manera que logra un monumento difícil de encontrar aún en el viejo continente.

Con la fachada-retablo, los canteros quiteños tuvieron la oportunidad de penetrar en la esencia misma del arte barroco. Estilo que eleva la columna salomónica -definida como elicoidal por su fórmula plástica -a la categoría de símbolo; ya que produce la sensación de eterna ascensión, satisfactoria para la novel ideología

contrarreformista que basó su concepto en la sugestión religiosa, tan arraigada en el temperamento de la época.

Desde el punto de vista constructivo, el soporte en espiral triunfa plenamente al dar la sensación de aminorar el peso de las cargas que soporta la columna.

Al ser el jesuitismo el difusor principal de la Reforma católica, que hace del arte un medio con el que se propone expresar la grandeza de la Iglesia, la Compañía de Jesús es el reflejo fiel de esos ideales. En ella, el Barroco triunfal acoge -en una majestuosa y armónica combinación- al Mozárabe, al Mudéjar y al Plateresco, como aporte para obtener un conjunto integral que cautiva y emociona, no solo por la perfección lograda en la concepción estilística, sino también por ser prueba fehaciente de la pericia indígena.

Guápulo

Quito es una urbe henchida de historia. Un mosaico de tradiciones y arte, que ha retenido para sí un poco del ayer, de su pasado colonial que la sembró de fortalezas espirituales. Aunque con el paso del tiempo ha sufrido modificaciones, todavía ostenta orgullosa recoletos lugares. Parroquias rurales diseminadas como trovas sueltas por el mediodía o por el septentrión, hoy integran el contexto ciudadano. Guápulo descuella entre ellas con sus

aristocráticas casonas y su santuario mariano.

Enclavado en la agreste pendiente que baja de Quito al valle de Tumbaco, el templo de Guápulo (Nuestra Señora de Guadalupe de España) se enseñorea al norte de una plazoleta irregular a la que se accede a través de un sinuoso camino empedrado. Al levante los Andes centrales en un alarde de magnificencia, muestran las nevadas cumbres del Sincholagua, Antisana y Cayambe; paisaje de fondo inmortalizado por Miguel de Santiago (siglo XVII) en la serie de óleos de los milagros de la Virgen en los que el maestro con un criterio vanguardista, sin usar grabados ni prototipos europeos, usa de modelo a la naturaleza circundante y a personajes quiteños protagonistas de las escenas místicas, captando la realidad a base de toques rápidos y certeros que llevan al lienzo los momentos fugaces recientemente vividos. Pinta a un Quito árido, producto de una larga sequía, incorporando además, la dura realidad de ese entonces. Ambiente ocre que en el siglo XX es llevado al lienzo por Pedro León, uno de los pioneros del indigenismo ecuatoriano.

Jerarquiza el tema central a base de un interesante juego de claroscuros. Así el pintor en pleno siglo XVII realiza una obra que se anticipa -en cierto modo- al movimiento impresionista.

Cuando en el siglo XVII (+/- 1644-1689) el arquitecto franciscano Antonio Rodríguez lo construyó, debió pensar como fray Cirilo Conejo Roldán que “hay que vivir como mortales pero hay que construir como eternos”, porque la iglesia es la armonía, la perfección de las líneas arquitectónicas que se cierran en una acabada bóveda de cañón corrido. De planta de cruz latina y cúpula sobre crucero, luce una sola nave decorada íntegramente por mocárabes de clara reminiscencia hispano-musulmán; el transepto sobresale por sus proporciones clásicas en relación al brazo vertical que termina en el presbiterio. El frontispicio trabajado en cantera constituye una interesante muestra del Barroco sobrio o incipiente, apegado aún a los cánones manieristas. Dividido en dos cuerpos por un sencillo entablamento, presenta en el inferior dos juegos de columnas de fuste panzudo, y el superior un doble par de pilastras enmarcan dos ventanas, y sujetan el frontón que interrumpe las líneas de unión. Una espadaña de tres nichos, remata el conjunto.

Si es admirable la traza arquitectónica de Guápulo, lo es más todavía, el acervo que lo complementa. Extraordinario por su belleza es el púlpito del escultor Juan Bautista Menacho, modelo de Barroco salomónico, en el que pequeñas columnas de fuste báquico, armonizan con la filigrana del pasamano. Marcos Correa, diseñó los retablos, sobresaliendo los del

crucero por su monumentalidad y por la mezcla de espacios -entre calles laterales- para pinturas e imágenes. Obra también de Menacho. Más antigua que el templo actual, la imagen de la Virgen de Guápulo (1584) fue tallada por el imaginero español Diego de Robles y policromada por el pintor Luis Rivera.

Actualmente constituye -gracias a la magistral restauración realizada por José Ramón Duralde, Director del Convenio Ecuador-España- el monumento modelo, pues aquí se ha logrado mediante un derroche de buen gusto, la eliminación de elementos anacrónicos (lámparas, luces de neón, flores plásticas, etc.) y -en cierto sentido- por una veneración a lo auténtico, una estética total. Pequeñas luminarias de luces puntuales colocadas estratégicamente, orientan la mirada hacia los lugares sobresalientes. Nada estorba, todo es diáfano.

El Belén

El Belén, blanco monumento apenas policromado con ladrillo, disciplinado y sobrio como corresponde a su fundación militar y religiosa, recuerda gestas de tiempos heroicos. La simetría y cuidada ordenación del frontis, que limita el remate triangular con dos torres campanarias, resumen sencillez y claridad.

La historia de esta iglesia se remonta al establecimiento de la villa española

de Quito en 1534, cuando se celebró la primera misa en una humilde eremita construida provisionalmente en el ejido de Ñaquito (actual parque de la Alameda), lejos de la ciudad prehispánica arrasada. Años después, junto a ella se levantó el “humilladero de Santa Prisca en conmemoración a la batalla de Ñaquito (1546), capillita denominada -desde 1616- como de la “Vera Cruz”.

Pasada la epopeya ansiosa y dominadora vino la Colonia, y con ésta, una nueva cultura india y española que plantó grandes y pequeñas fortalezas espirituales, orgullo de su pueblo y objeto de universal predilección.

Sobre las ruinas de aquel eremitorio levantado en 1534 se edificó la iglesia del “Belén” (1787), que reemplazó a la de la “Vera Cruz”. Bastión norte de este feudo del arte se eleva junto al primer parque público de Quito.

Convento de la Merced

Entrar en el convento mercedario de Quito, es penetrar en la esencia misma del arte. Aunque desde lejos solo se aprecien unos colosales muros de ladrillo, interiormente el conjunto revela una pureza de volúmenes pocas veces superada. En este patrimonio de absoluta significación religiosa levantado palmo a palmo con amor y reverencia, quien da la bienvenida, paradójicamente, es una criatura mitoló-

gica: Neptuno. Al centro de un cuadrilátero perfectamente enladrillado, una fuente de andesita de base octagonal (1653) corona su estructura monolítica con la efigie del dios griego de las aguas. Esta obra es el fruto de la pericia de canteros anónimos que trabajaron incansablemente para dejar a la posteridad un legado digno de ser conservado.

Este patio ubicado en el claustro principal (1648) se encuentra rodeado por cuatro galerías porticadas, cada una de ellas formadas por nueve arcos de medio punto asentados sobre columnas toscanas que se apean en bases cuadrangulares de sesenta centímetros de alto.

Además de la pila, el patio se ornamenta con una gran cruz de piedra labrada colocada en 1666 en el cementerio de la Merced, actual atrio, donde permaneció hasta principios del presente siglo, fecha en la que fue reubicada en la esquina sur occidental del claustro.

Completa esta ala del cenobio, la arquería de la planta alta conformada por una secuencia de arcos de medio punto similares a los del piso inferior, pero de proporciones menores.

La amplitud del espacio se aprecia en las dos escalinatas que permiten un tránsito desahogado. La principal, ubicada entre el primer y segundo claustro (1654), deja aún, un deambular más reposado al

amparo de la belleza de los antepechos y de los artesonados, éstos últimos labrados por Francisco Pérez en 1652.

Pero en la Merced no impresiona únicamente su monumentalidad, sino el celo con el cual la comunidad religiosa la ha preservado. Muestra de este criterio técnico constituye el patio enladrillado originalmente en 1656 y restaurado en 1804, a base del modelo inicial y con material similar.

Aunque la orden de Nuestra Señora de la Merced fue la segunda en arribar a estas tierras, el edificio definitivo tardó siglos en construirse. Aquí cabe mencionar a la capilla de San Juan de Letrán (1556)

como la primera de Quito, a la primitiva iglesia edificada a principios del siglo XVI, y años más tarde en -1627- a la segunda. La actual basílica de la Merced (1701-1736) fue planificada por el arquitecto José Jaime Ortiz, quien la diseñó tomando de modelo a la de la Compañía de Jesús: de cruz latina, tres naves, crucero, ábside y bóveda de cañón. Ornamentada por retablos barrocos de madera dorada (siglo XVIII) tiene como telón de fondo curiosos mocárabes de argamasa blanca que ocupan íntegramente los muros interiores. En este conjunto sin par, sobresale el retablo central tallado por Bernardo Leorda (1737) y por Gregorio Silvestre que lo terminó en 1789.

Glosario de la primera parte



A

Atributo: característica que pertenece a un sujeto. Símbolo de las obras artísticas que denota el carácter y representación de las figuras.

B

Baldaquino: dosel de seda. Pabellón que cubre un altar.

Bóveda: estructura de perfil arqueado para cubrir el espacio comprendido entre muros o varios pilares.

C

Camarín: capilla pequeña colocada algo detrás de un altar y en la cual se venera a alguna imagen.

Casetones: cada uno de los compartimientos ahuecados y decorados con motivos geométricos.

Caulículo: adorno del capitel corintio.

Cúpula: bóveda en forma de media esfera que cubre un edificio o parte de él.

Cielorraso: (cielo raso) Techo interior liso.

E

Emulsificante: líquido integrado por dos sustancias no miscibles (que no pue-

den mezclarse), una de las cuales se encuentra dispersada en forma de gotas pequeñas; emulsión de un aceite en agua, en gotas de dimensiones prácticamente homogéneas.

Enjuta: cada uno de los triángulos que deja en un cuadrado el círculo inscrito en él.

Exento: libre, desembarazado de una cosa. Aplicable a imágenes y tallas.

I

Iconografía: estudio descriptivo de las imágenes.

Iconología: representación de las verdades abstractas de la fe.

M

Manierismo: un vocablo relacionado exclusivamente con las artes figurativas, que comienzan a disolver la estructura renacentista del espacio.

O

Orden arquitectónico: disposición armónica de las tres partes más importantes de la fachada o frontis de un edificio: estilobato, columna, entablamento (arquitra-be, friso y cornisa) y frontón.

Existen tres órdenes griegos: dórico (capitel de ábaco), jónico (capitel de volutas) y corintio (capitel de hojas de acanto).

En Roma aparecen dos órdenes: toscano (capitel de ábaco; y sirve fundamentalmente para, sustentar arcos de medio punto), y compuesto (formado por los órdenes griegos jónico y corintio).

P

Patrimonio Cultural: “Es el conjunto de las creaciones realizadas por un pueblo a lo largo de su historia. Esas creaciones lo distinguen de los demás pueblos y le dan su sentido de identidad... La cultura no es algo estático, que crea una vez y permanece siempre igual. La cultura se va haciendo... Todas esas creaciones materiales son manifestaciones de la creatividad de nuestro pueblo en algún momento de su historia, y esta creatividad sigue expresándose continuamente.

“A grandes rasgos podemos dividir el patrimonio cultural en dos grupos: los bienes materiales y los bienes espirituales.

De lo anterior se deduce que el patrimonio cultural está constituido no sólo por las obras del pasado, sino por la cultura actualmente viva y variada, gracias a la pluralidad étnica de nuestro país”.

“¿Qué importancia tiene la conservación de nuestro patrimonio cultural? En nuestro patrimonio cultural se fundamenta las características de nuestra na-

ción; gracias a el nos identificamos como ecuatorianos. Al propio tiempo, con los logros culturales de nuestro pueblo, alcanzados a lo largo de su milenaria historia, ofrecemos una valiosa contribución al patrimonio cultural del Continente y del Mundo”. (¡Salvemos lo nuestro!)

Pechina: cada uno de los cuatro triángulos esféricos que constituyen el anillo básico de una cúpula y cargan sobre los arcos torales.

Protobarroco: estilo inmediatamente anterior al barroco.

R

Recamarín: habitación contigua a otra, a la que sirve de pieza complementaria.

S

Sellante: sustancia resinosa que sirve para emporar la madera, antes de iniciarse el proceso de policromía.

Sillería: conjunto de sillas iguales o de sillas, sillones y canapés de una misma clase, con que se amuebla una habitación.

Signo: cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra. Así, el signo representa algo.

Símbolo: una realidad que provoca espontáneamente a pensar en otra, por analogía.

V

Volutas: adorno en forma de espiral que, en los capiteles jónicos y compuestos, parece sostener el ábaco.

Z

Zócalo: cuerpo inferior de un edificio u obra, que sirve para elevar los basamentos a un mismo nivel. Friso o franja que se pinta o coloca en la parte inferior de una pared.

Bibliografía de la primera parte



Fuentes primarias

Libro de Cuentas de la Capilla de Nuestro Señor Sacramentado, 20 de Diciembre de 1742-46 (Quito: Archivo particular de José María Vargas, O.P.)

Tomo V de los españoles muertos desde el 22 de febrero de 1770 hasta el 14 de Octubre de 1791. (Quito: Actas de Defunción, Archivo de la Párroquia del Sagrario).

Testamento que a nombre de don Bernardo Legarda y del Arco, hizo don Antonio Romero Tejada (Quito: Protocolos de 1771 a 1775), Archivo Nacional de Historia: Notaría del Dr. Belisario Hidalgo.

Testamento de don Juan Manuel Legarda y del Arco (Quito: Protocolos de 1771-1773), Archivo Nacional de Historia: Notaría del Dr. Carlos Moya.

Libro Nuevo donde se asientan las juntas y determinaciones de los Señores Veinticuatro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, 1 de Abril de 1766 (Quito, Archivo Particular del convento de Santo Domingo).

Libro Nuevo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, 1 de Abril de 1769 (Quito: archivo particular del convento de Santo Domingo).

Don Jorge Juan, Comendador de Aliaga en la Orden de San Juan, Socio Correspondiente de la Real Academia de las Ciencias de París, y don Antonio de Ulloa, de la Real Sociedad de Londres, Relación Histórica del Viaje a la América Meridional,

hecho de Orden de su Majestad (Madrid: Año de MDCCXLVIII).

Protocolos de 1700 a 1717, Notaría del doctor Pompeyo Jervis Quevedo (Quito: Casa de la Cultura; Archivo Nacional).

Protocolos sin índice del año de 1745 – Notaría del doctor Daniel B. Hidalgo (Quito: Casa de la Cultura, Archivo Nacional).

Testamento de Diego de Robles, 9 de marzo de 1594 (copia, archivo personal fray José María Vargas, Quito, convento de Santo Domingo).

“Relación anónima de 1573”, publicada en 1879 por Marcos Jiménez de la Espada, Madrid (archivo convento de Santo Domingo).

Poder para testar, otorgado por “Don Bernardo Legarda y de Arco” (Quito: Protocolos de 1772 a 1775; folios del 127 al 129), Notaría del doctor Daniel Belisario Hidalgo, Archivo Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Fuentes secundarias

Angulo Iñiguez Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Ed. Salvat, 1945).

Arce y Villapeña Juan, “Varia conmensuración para escultura y pintura”, 1675 (Barcelona: Ed. Leda, 1968).

Bayón Damián, “Pintura y escultura en la Colonia” (París: *El Correo de la UNESCO*, julio 1984).

Camón Aznar José, *Historia del Arte* (Madrid: Editorial Labor, 1936).

Castedo Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, 1 (Madrid: Alianza Editorial, Quinto Centenario, 1988).

Chevalier Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Ed. Herder, 1988).

Escudero Albornoz Ximena, *Coloristas Quiteños* (Quito: Graficsa, segunda edición, 1991).

Escudero Albornoz Ximena, *José Celestino Mutis y la Flora de Bogotá*, Revista Quitumbe 2, Universidad Católica (Quito: Imp. IGM, 1972).

Escudero Albornoz Ximena, *El escultor Bernardo Legarda, siglo XVIII*, Boletín de la Academia Nacional de Historia, Ns. 131-132, diciembre de 1978 (Quito: Talleres Gráficos Minerva, 1979).

Escudero Albornoz Ximena, *América y España en la Escultura Colonial Quiteña: historia de un sincretismo* (Quito: Ediciones Banco de los Andes, Graficsa, 1992).

Francastel Pierre, *Ideas Estéticas* (Madrid: Imprenta Aguirre, 1968).

Gómez Moreno Manuel, *La Edad de Oro de la Escultura Española* (New York: New York Graphic Society, 1946).

Gómez Moreno María Elena, *La Policromía en la Escultura Española* (Madrid: Editorial Artes y Oficios, 1943).

Hauser Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte* (Madrid: Editorial Guadarrama, no aparece fecha de publicación).

Jiménez de la Espada Marcos, *Relaciones Geográficas de Indias*, tomo II (Madrid: LXXIII – 1879, Archivo del convento de Santo Domingo).

Keleman Pál, *Baroque and Rococo in Latin América* (New York: Dover Publicaciones Inc., 1957).

Maritain Jacques, *Filosofía de la Historia* (Buenos Aires: Biblioteca Troquel, 1962).

Navarro José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945).

Pacheco Francisco, *Arte de la pintura – 1649* (Barcelona: Ed. Leda, 1968).

Pallares Zaldumbide Rodrigo, Reuter Jas y Villasis Endara Carlos, *Salvemos lo nuestro* (Quito: INPC, PNUD-UNESCO).

Papa Juan Pablo II, *A los intelectuales*, iglesia de la Compañía (Quito, 30 de enero de 1985).

Pérez de Urbel Justo, *Año Cristiano*, tomo II (Madrid: Ed. Fax, 1951).

Phelan John, *The Kingdom of Quito* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1967).

Ribeiro Darcy, *La cultura latinoamericana: Latino América*, Anuario de Estudios Latinoamericanos (México: UNSM, 1976).

Roig Juan Fernando, *Iconografía de los Santos* (Barcelona: Ed. Omega).

Taine Hipólito, *La naturaleza de la obra de arte* (México: Ed. Grijalbo, 1969).

Trens Manuel, *Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Editorial Plus Ultra).

Valdiviezo, Gonzalo, *450 años del convento máximo de Santo Domingo* (conferencia pronunciada en la presentación de *Obra Selecta* de José María Vargas, en la galería de arte del Banco de los Andes, 15 de noviembre 1991).

Vargas José María, Ecuador: *Monumentos históricos y arqueológicos* (México: Instituto Panamericano de Historia y Geografía, 1953).

Vargas José María, *Patrimonio artístico ecuatoriano* (Quito: Ed. CCE, 1956).

Vargas José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, III Tomo (Quito: Ariel).

Velasco Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, Tomo III, parte III – Historia Moderna (Quito: Imp. Del Gobierno, 1789-1842).

Wolfflin Enrique, *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Cromograf, 1977).

Zea Leopoldo, *América en la historia* (Madrid: Ed. Castilla, 1970).

SEGUNDA PARTE

Fray José María Vargas O. P.



LA IGLESIA Y E PATRIMONIO CULTURAL ECUATORIANO

Capítulo VI

Monasterios y recoletas



La Concepción

La fundación del primer monasterio de Quito obedeció a la necesidad de resolver un problema social. El Presidente Hernando de Santillán escribió al respecto a Felipe II el 15 de enero de 1564, que “se trataba de hacer una casa de recogimiento donde se recogieran muchas doncellas pobres, mestizas y españolas, hijas de conquistadores”. Para llevar a cabo el proyecto pedía autorización al rey para aprovechar de los bienes que habían quedado por muerte de Pedro de Arrona, sin herederos conocidos (A.G.I: 76-6-1.- V.G., 4ta serie, Vol. I, pág. 26).

En agosto de 1575 el Obispo Fray Pedro de la Peña ofició al Cabildo pidiendo se interesara en la fundación del monasterio. Nuevamente se aludió a los bienes de Arrona como posibles fondos para iniciar el proyecto. El Cabildo aceptó la insinuación del Prelado “por ser obra tan santa y enderezada en el servicio de Dios nuestro Señor, bien y utilidad de esta ciudad y de los vecinos y moradores de el”. El optimismo del Cabildo se anticipó a señalar como lugar adecuado a monasterio la casa del Chantre don Diego Salas. Como paso práctico nombró el Cabildo una co-

misión que diese a conocer a la Audiencia la resolución tomada (Cabildos de Quito, Vo. VIII, págs. 124 y sgs).

En esta coyuntura el clérigo Juan Yáñez otorgó su testamento dejando tres mil pesos de plata corriente y marcada para la iniciación de la obra. Sobre esta base el Cabildo en sesión de 12 de octubre de 1575 acordó añadir la cantidad necesaria para comprar las casas de Alonso de Paz y Martín de Mondragón, que estaban juntas e integraban una cuadra cercada de calles. Tanto el Cabildo como la Audiencia resolvieron que el monasterio debía ser y llamarse de la Inmaculada Concepción, sujeta a la Orden franciscana. Ese mismo día 12 de octubre se redactó el acto de fundación en que estuvo presente el Provincial Fray Antonio Jurado, quien tomó posesión de las casas a nombre del monasterio, puso una cruz y una campana y celebró una misa ante un concurso numeroso.

Como se desprende de este proceso, la autoridad civil actuó al margen de la eclesiástica, por cuanto el Señor de la Peña estaba ausente de la ciudad, ocupado en visita pastoral. A su regreso el Obispo impugnó el hecho de la fundación por el incumplimiento de los requisitos canónicos.

El 14 de mayo de 1576 el Cabildo destacó una comisión ante el Virrey don Francisco Toledo pidiéndole una resolución favorable a la fundación. La respuesta benévola del Virrey movió a la Audiencia a renovar el auto de fundación, en la que se declaró por patronos al Rey y al Cabildo, que habían ayudado a proveer de los fondos necesarios.

El 15 de enero de enero de 1577 la Audiencia informaba a Felipe II lo siguiente “Dos días ha entraron al monasterio trece, once doncellas y dos viudas, mujeres principales y todas hijas de buenos con mucho contento de esta tierra por ver comenzado un remedio de doncellas pobres y puerta abierta para que en esta casa se alabe y sirva a Dios” (A. G.I. 76-6-1.-V.G., 40 serie, Vol. 1). Estas primeras fundadoras profesaron el 25 de enero de 1577 en manos del Padre Juan Izquierdo, Vicecomisario General de la Provincia franciscana de Quito. El monasterio se convirtió en el centro de numerosas y selectas vocaciones, del cual se desplazó personal para las fundaciones de Loja, Cuenca, Riobamba y Pasto.

Cabe observar ante todo que la idea de fundación y la ayuda económica procedieron del elemento secular y, luego, que la ubicación del edificio del monasterio ocupó un sitio central en el plano urbano de la ciudad.

El 4 de agosto de 1609 se organizó en el monasterio la Cofradía del Tránsito de la Virgen con elemento seglar, numeroso y representativo que se comprometió a solemnizar el culto a Nuestra Señora el 15 de agosto, día consagrado a la conmemoración de la Asunción de Nuestra Señora.

Santa Catalina

El 4 de abril de 1594 la audiencia informó a Felipe II lo siguiente “De dos años a esta parte se había fundado en esta ciudad un monasterio de monjas de Santa Catalina de Sena, de la Orden de Santo Domingo, en que había más de treinta monjas y las más de ellas profesas, que llevaba muestra de que iría muy adelante” (A.D.I. 76-6.2).

La fundadora fue doña María de Siliceo, sobrina nieta del Arzobispo de Toledo Martínez Siliceo, viuda del comerciante Alvaro de Troya y madre de Cristóbal de Troya, fundador de la ciudad de Ibarra. Con un caudal de doce mil inició la fundación, que al principio se estableció junto a la plaza de Santa Clara. Dos hijas de la fundadora y cinco doncellas huérfanas componían el número de monjas, para cuya comodidad resultaba estrecha la casa primitiva.

En 1608 la fundadora compró por remate una casa, que serviría para nueva instalación del monasterio. El represen-

tante y gestor del negocio fue Melchor de Villegas, que tenía entre las monjas una hermana. La adecuación del edificio con compra de casas duró hasta 1613.

El 7 de julio de ese año se verificó el traslado e instalación de las religiosas en el nuevo local. Acaso sin premeditación el nuevo monasterio ocupó el sitio preciso en que organizó su hogar don Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa, a quien ayudó con dinero de Quito para el primer monasterio carmelitano de San José de Avila. En el archivo del monasterio de Santa Catalina se conserva el documento original de la donación de aguas hechas para el uso de don Lorenzo de Cepeda.

La ubicación del monasterio en suelo a desnivel ha determinado la variación de planos de las diversas dependencias. El templo, a base de rectángulo, se levanta a la vera de la calle Flores. Al fondo, con dirección al levante se ordena el cuadro de los claustros con las celdas, para cuyo emplazamiento horizontal se ha construido una cimentación abovedada. El templo y los claustros fueron remodeladas en el último cuarto del siglo pasado.

Santa Clara

El ejemplo de la fundación del monasterio de Santa Catalina siguió doña Francisca de la Cueva, viuda del capitán Juan López de Galarza. Con el fin de esta-

blecer un monasterio bajo la advocación de Santa Clara, compró el 15 de mayo de 1596 la casa de Alonso de Aguilar y Francisco López, que quedaban al lado austral de la calle que llevaba a la cantera. El día 18 de ese mes el Padre Provincial de San Francisco Fray Juan de Cáceres, acompañado de algunos religiosos de su Orden, tomó posesión del sitio destinado a monasterio. Luego comparecieron doña Francisca de la Cueva, su hija María de la Cueva, Ana y Andrea de Ortega y Jerónima de Cabrera y pidieron ser admitidas como religiosas de Santa Clara.

La fundación se realizó en ausencia del obispo Señor López de Solís y sin la presencia de un representante de la autoridad civil. Al regreso de su visita pastoral exigió el Señor López de Solís el cumplimiento de los requisitos canónicos, entre ellos que la fundadora satisficiera las deudas adquiridas. Cumplidas las condiciones legales, se procedió a rectificar la fundación el 19 de noviembre de 1596. Diego Rodríguez de Ocampo atestigua en 1650 que el monasterio “contenía setenta y ocho monjas de velo y coro, treinta legas, veinte novicias y otras niñas que se criaban para religiosas”.

El 20 de enero de 1649 ocurrió el robo sacrilego del tabernáculo con el compón de hostias consagradas, que dio motivo a la construcción de la “*Capilla del Robo*”, como ex voto de desagravio, en el

sitio preciso en que se descubrieron las sagradas formas. El hecho del robo se debió a la fragilidad del muro que fue fácil horarlo. Como resultado, el Presidente de la Audiencia don Martín Arriola y el obispo don Agustín de Ugarte Saravia propiciaron la construcción de un nuevo edificio para el monasterio con un plano que contemplara la iglesia y el cuadro de claustros. Intervino como arquitecto el hermano Antonio Rodríguez, a quien se debe la edificación de todo el bloque conventual.

En la segunda mitad del siglo XVII florecieron en el monasterio Sor Gertrudis de San Ildefonso, cuya autobiografía sirvió de fuente al Padre carmelita Martín de la Cruz para componer la vida de la religiosa clarisa; y Sor Juana de Jesús, terciaria del mismo monasterio, cuya biografía publicó en Lima en 1756 el Padre Francisco Javier Antonio de Santa María.

Carmen de San José (Alto o Antiguo)

La fundación del Carmen de San José se debió a la iniciativa y generosidad del Ilmo. Señor don Agustín de Ugarte Saravia. Este obispo pidió al rey, el 19 de noviembre de 1647, licencia para establecer en Quito, un monasterio de monjas carmelitas. En cédula de 20 de agosto de 1648 solicitó el monarca al Presidente don Martín de Arriola la verificación de las condi-

ciones para autorizar la fundación. El obispo había destinado para el efecto la suma de sesenta y dos mil pesos, de los cuales treinta y cuatro mil servirían para dotes y veinte mil para construcción del edificio y ocho mil para servicio del capellán. El donativo se aseguró mediante escritura pública otorgada el 23 de mayo de 1648. El Señor Ugarte Saravia falleció el 3 de diciembre de 1650 y dejó de apoderada, con la obligación de realizar la fundación, a su prima doña María de Saravia. Recién el 5 de abril de 1651 expidió el rey Felipe IV la cédula de licencia para la fundación.

Recibida esta facultad, el Presidente Non Martín de Arriola se interesó en la compra y adecuación de unas casas que se ubicaban junto al convento de la Merced, en dirección septentrional. A ocupar el local vinieron desde Lima tres monjas carmelitas; una de ellas, la Priora, Sor María de San Agustín, sobrina del Ilmo. Señor Ugarte Saravia. Llegaron a Quito el 4 de febrero de 1653 y se instalaron en el edificio dedicado a monasterio. Tan sólo siete meses permanecieron en este local, que resultaba húmedo e insalubre.

En mayo de 1653 Juan de Salazar donó para establecimiento de religiosas las casas que habían sido residencia familiar de los padres de Mariana de Jesús. Ella había predicho que el edificio en que vivía se convertiría en monasterio y aún había

señalado las dependencias conventuales. En septiembre de 1653 se trasladaron las religiosas a este nuevo local, que ampliaron con casas compradas a los vecinos circundantes.

Desde fines de 1653 intervino el hermano jesuita Marcos Guerra en la construcción del monasterio, que constaba de iglesia y el cuadro de claustros proyectado al lado austral, con fondo de jardines. En la estructura se ingenió el arquitecto en conservar los sitios de recuerdo de Mariana de Jesús. El coro alto de la entrada del templo evoca el lugar donde rezaba el rosario, teniendo al frente la capilla de Nuestra Señora de los Angeles. En una esquina del claustro se yergue un pequeño monumento cercado de azucenas, que señala el sitio donde brotó la azucena de la sangre del martirio penitencial de Mariana. La sala de trabajo familiar se ha aprovechado para exhibir el grupo de Dormición de la Virgen. En el cuadro de muros de los claustros se ha pintado el temple las escenas de la vida de Santa Teresa de Jesús. En el coro alto se conserva, protegida con cerco de cristales, la tosca cruz de madera que cargaba Santa Mariana de Jesús, como también su retrato, atribuido al pincel del hermano Hernando de la Cruz. En cumplimiento de un exvoto, el pintor Mideros decoró las paredes del parlitorio del monasterio.

El Carmen de la Santísima Trinidad (Bajo o Moderno)

El Carmen de la Santísima Trinidad, conocido con el nombre de Carmen Moderno o Carmen Bajo, fue construido para albergue y residencia de las religiosas Camelitas, que vinieron de Latacunga a raíz del terremoto que destruyó el edificio de su monasterio. El año 1.660 los moradores de Latacunga allegaron la cantidad de cincuenta mil pesos con el objeto de fundar un monasterio de carmelitas en esa ciudad. A base de este respaldo económico, el Presidente de la Audiencia don Pedro Vásquez de Velasco y el obispo Señor Alonso de la Peña y Montenegro solicitaron del Rey la licencia para llevar a cabo la fundación. El 27 de noviembre de 1662 el Rey Felipe expidió la cédula favorable, condicionando el efecto a la verificación de la efectividad de la suma ofrecida. La muerte del rey aplazó el despacho de la cédula y ante la insistencia de las carmelitas de Quito, la Reina Gobernadora ordenó dar curso a la tramitación de la licencia.

Al sucesor de Vásquez de Velasco, don Antonio Fernández de Heredia, le tocó comprobar la realidad de los fondos comprometidos. La suma efectiva ascendía a veintidós mil seiscientos cincuenta pesos. La cantidad restante se comprometió llenar el Señor de la Peña y Montene-

gro, con las siguientes condiciones: el monasterio se fundaría bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias; el patronazgo lo ejercería el Señor de la Peña y sus sucesores; el patrono tendría derecho de asignar dos becas para monjas hijas de padres honorables, y que se celebrarían cada año ciento cuarenta misas a intención del obispo protector.

Cumplidos los requisitos legales, el Señor de la Peña y Montenegro firmó el decreto de fundación el 26 de agosto de 1669. Para organizar la vida religiosa, designó como priora a la Madre Bernardina María de Jesús, a quien debía acompañar como subpriora la Madre María Teresa de San José y en calidad de conventual Sor Francisca María Niño Jesús. La casa del capitán José de Mata fue destinada para iniciar el monasterio, que fue agrandado luego con casas compradas a Roque de Orbe y Francisco Jiménez. El mismo Señor de la Peña sufragó los gastos para adecuar los departamentos con jardín y cerco amurallado.

Tan sólo un cuarto de siglo subsistió el monasterio. El terremoto de 20 de junio de 1698 destruyó la ciudad de Latacunga con todos sus edificios. Las monjas salvaron la vida por un aviso milagroso que atribuyeron a la Madre de Dios, cuya imagen trajeron consigo al trasladarse a Quito.

Un lienzo conservado en la Sala Capitular representa a María Inmaculada, con San Ildefonso y Santo Tomás C. al pie. Es tradición en el Monasterio que la Virgen de este cuadro anunció a las monjas el terremoto y las previno que salieran a la huerta. Obedecieron al instante y ninguna pereció en el terremoto del 20 de junio de 1698, que destruyó la iglesia y el convento.

El incendio que se produjo a raíz del temblor afectó con las llamas a dos santos que llevan hasta ahora las huellas de la humareda.

El sucesor del Señor de la Peña y Montenegro, Ilmo. Señor don Sancho de Andrade y Figueroa, ordenó que las monjas de Latacunga, se trasladasen a Quito y se hospedasen en el Monasterio del Carmen de San José, hasta construir un nuevo Monasterio. El Prelado, poco antes de morir, compró el 20 de abril de 1702, unas casas para ahí construir el Carmen Moderno. Los obispos sucesores tomaron a su cargo la edificación definitiva del Monasterio que consta de iglesia rectangular y de dos tramos con claustros dispuestos en cuadrados perfectos.

El Monasterio del Carmen Moderno se convirtió en centro de vida religiosa para las hijas de familia de viso social. Ahí vistieron el hábito Magdalena Dávalos y sus primas, las Maldonado Sotomayor, Juana Sánchez de Orellana y Chiriboga y

más tarde miembros de la familia Checa y Barba. Por el parentesco con estas religiosas confió la Marquesa de Solanda al Monasterio la guarda de los restos del Mariscal José Antonio de Sucre. Esta misma situación social de las religiosas explica la abundancia de obras de arte con que cuenta el Monasterio. La sala dedicada al Nacimiento es de suyo un Museo, donde se exhiben muestras de cerámica quiteña y un sinnúmero de imágenes y figuras de costumbrismo del siglo XVIII. La Sala Capitular está rodeada de retablos y de lienzos. La iglesia muestra en el altar mayor un ejemplar magnífico del barroco quiteño. En un nicho del Presbiterio descansa arrodillado el máximo protector del Monasterio, Ilmo. Señor don Andrés Paredes y Armendáris.

San Diego

La Recolectión de San Diego recibió ese nombre por San Diego de Alcalá, un santo hermano franciscano nativo de Andalucía, misionero en Canarias, santificado en Alcalá de Henares. En 1550 estuvo en Roma en la canonización de San Bernardino de Sena. Murió el 12 de noviembre de 1563. Por un milagro que verificó en el Príncipe Carlos, pidió Felipe II su canonización a Sixto V, como así se realizó el año de 1588. Por esta circunstancia, la fama de San Diego de Alcalá se difundió en España y América.

En Quito, por iniciativa del Cabildo secular la fundación de una recoleta o casa de estricta observancia, a modo de las introducidas en España a raíz del Concilio de Trento. En sesión del 29 de enero de 1597, el Cabildo, a petición del pueblo, acordó dirigirse al General Francisco de Mendoza Manrique para conseguir la autorización debida. Era el tiempo en que, a consecuencia de la revolución de las alcabalas, fue castigada la ciudad con la privación de alcalde y puesto un Corregidor en su lugar. Resuelta favorablemente la petición, el Cabildo encomendó la realización de la recoleta a la Comunidad de franciscanos.

Desde el principio se hizo cargo de la obra el Padre Bartolomé Rubio, cuya permanencia en Quito defendió el Cabildo en sesión del 8 de octubre de 1598. Para emplazamiento de la iglesia y el convento donó el sitio, mediante escritura pública, don Marcos de Plaza, casado con doña Beatriz de Cepeda, sobrina nieta de Santa Teresa de Jesús. Más tarde, el 17 de diciembre de 1602, el mismo donante amplió la extensión de tierras para complemento de las diversas dependencias del convento recoleto. El Cabildo, a su vez, colaboró en la obra cediendo a la Recolectión de San Diego parte de las aguas que descendían del Pichincha a la propiedad del Inca Auqui Atabalipa.

No tardó la recoleta sandiegana en adquirir prestigio en el ambiente de la ciudad. Del convento de San Pablo se proveía de personal anhelante de seguir el ejemplo de San Diego de Alcalá y San Pedro de Alcántara, los franciscanos protagonistas de la reforma religiosa en España.

San Diego, en lo material y formal, es la expresión del arte y espiritualidad quiteña del siglo XVII. La iglesia de una sola nave conserva aún la solidez de sus muros laterales, el artesonado mudéjar del presbiterio y los lienzos que adornan los costados del mismo presbiterio. El púlpito es de suyo una obra de arte, con valor simbólico y funcional. Es una muestra del Barroco del siglo XVIII y sirve de cátedra para la predicación anual de los sermones de los Ejercicios. Los claustros del tramo lateral a la iglesia están rodeados de columnas ochavadas que soportan los arcos, sobre los que se carga el segundo piso. Al centro se levanta la cruz, característica de los patios conventuales.

Obras de arte se hallan diseminadas por los diversos departamentos del edificio. En la sacristía es donde se puede satisfacer la curiosidad turística. Ahí en el techo se destacan las vigas sin labrar con la pátina del tiempo. Ahí el retrato del legendario Padre Manuel Almeida y el Cristo de la famosa leyenda. Ahí también el lienzo de Miguel de Santiago que interpreta el valor de las misas gregorianas. Finalmente

ahí un lienzo de la Sábana Santa, que pudo servir de modelo al grupo escultórico de Caspicara, que se guarda en el transcorro de la Catedral. Al costado derecho de la entrada de la iglesia hay una capilla con el retablo dedicado al lienzo de Nuestra Señora de Chiquinquirá, que fue durante la Colonia, objeto de culto popular, como se demuestra en la pintura de la procesión, que se exhibe actualmente en el Museo Franciscano.

La Peña de Francia

Con el nombre de “La recoleta” se designa el convento y el barrio que cierra por el lado austral el centro urbano de Quito. El fundador de la recolección la bautizó con el título de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Esta advocación recordaba al Santuario de Santa María de la Peña de Francia, situado al sur de la Provincia de Salamanca. Del convento de Salamanca procedían los padres Francisco García, Pedro Ruano y Rodrigo de la Cruz, para quienes debió ser familiar el nombre de la Peña de Francia.

El 15 de abril de 1600 el Padre Bedón escribió al Rey informándole sobre el ideal que le había movido a fundar la Recoleta. “ Por comisión de mi Orden, decía, he fundando en esta ciudad de Quito un convento de recolección, con deseo de aprovechar más, siguiendo la observancia regular en el punto y con la aspereza que la pretendió Santo Domingo y los prime-

ros Padres. Y uno de los principales intentos ha sido tratar con fervor de espíritu de la promulgación evangélica desinteresadamente y con celo limpio entre estos indios y naturales de esta tierra, que se mueven más con ejemplos que con palabras, como gente que no está ilustrada con lumbres de fe, cuanto con la natural ... a los sentidos y experiencia”.

El Padre Bedón para su Recoleta escogió un sitio que respondía a su ideal de recogimiento y espiritualidad. Rodríguez de Ocampo en su Relación de 1650, describió el edificio que dejó concluido el fundador, cuya muerte ocurrió en 1621. Para ese año “quedó acabada la iglesia, claustro y demás oficinas que todo está bien trazado y por delante una placeta junto a la entrada de la ciudad, viniendo del Perú, hacia mediodía. Pasa un río por las cercas de este convento, donde hay un género de pescado que llamaban bagrecillo y un huerto con cuatro cuevas de devoción, la una de la Magdalena, otra del Descendimiento de Cruz, otra de San Juan Bautista y la última de Santo Domingo en penitencia. Hay tres manantiales de agua buena y nacen de unas peñas que están dentro del sitio hacia la vera del río; es de frecuentación para la devoción. En este convento como tan recoleto, son conventuales los más ancianos religiosos y otros de poca edad, para ejercitarse en devoción y penitencia” (Relaciones Geográficas, To-

mo III, ap. 1). En el muro del descanso de la grada pintó el Padre Bedón la imagen conocida con el nombre de Nuestra Señora de la Escalera y en las paredes del claustro, escenas de la vida de Enrique Susón, conocido por sus extremadas penitencias.

El 4 de enero de 1606 el Padre Bedón, de acuerdo y con aprobación de los Padres conventuales, reconoció la deuda de 588 pesos a favor de José de Larrazábal, quien dirigió la clavazón del maderamen pintado del artesonado de la iglesia, “con que ha quedado bien acabado y con mucha curiosidad como se requiere en los templos de Dios”. Por la cantidad de la deuda, el convento aceptó la fundación de una capellanía con la obligación de celebrar 42 misas anuales.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario ocupaba el nicho central del retablo y a los lados se encontraban imágenes de santo Domingo y San Francisco vestidas de cáñamo pintado y en ademán de penitentes, como lo describió el Padre Bernardo Recio en su Relación de 1760.

El convento de la recoleta estuvo en posesión de los dominicos hasta 1870, año en que el Delegado Apostólico Monseñor Serafín Vannuleti ordenó al Provincial Fray Pedro Moro la entrega del inmueble al Presidente Gabriel García Moreno, quien había tramitado en la Santa Sede la

dedicación de la casa al establecimiento de las religiosas del Buen Pastor.

La Recoleta se ubica al levante del Panecillo, como el convento de San Diego al Poniente del mismo montículo, y cierran al sur la urbanística de Quito.

El Tejar

En una comunicación del Rey Fernando VI al Obispo de Quito, Señor Polo del Aguila, firmada en Buen Retiro el 17 de septiembre de 1755, le informaba que se había recibido en la Corte una petición del padre mercedario Fray Francisco Bolaños, en demanda de licencia para erigir en el convento de recolección una eremita que los mercedarios de Quito tenían desde antiguo en el sitio denominado El Tejar.

El Padre Bolaños había nacido en Pasto a principios del siglo XVIII. A los quince años visitó el hábito de la Merced, en su ciudad natal, dependiente en lo religioso del convento mercedario de Quito. Trasladado a esta ciudad se ofreció al ambiente como un dechado de heroicas virtudes, distinguiéndose por su espíritu de oración, austeridad de vida y gran caridad. Popularmente se le designaba con el nombre de el Padre Grande, a causa de su gran estatura acentuado por su extenuación corporal. Anhelante de buscar un ambiente propicio para al recogimiento espiritual, concibió el proyecto de trans-

formar la eremita del Tejar en convento recoleto, bajo el patrocinio de San José.

Con confianza ciega en la Providencia, que secundaría su laudable propósito, emprendió la obra de construcción, dirigiéndola desde la residencia de la eremita. A ejemplos de los Padres del Convento Máximo que llevaron a cabo la obra de la iglesia con limosnas allegadas mediante el recorrido de la Virgen Peregrina, también el Padre Bolaños echó mano de este recurso. Con un hábil escultor mandó hacer una copia de la Peregrina de Quito. Esta vez se ofrecieron por limosneros los padres Pedro Yáñez y Salvador Saldaña, quienes, acompañados del hermano lego, recorrieron todos los países de Hispanoamérica y aún pasaron a España con la Peregrina de Quito.

El sitio del Tejar, ubicado a la falda de una de las estribaciones del Pichincha, es un mirador que domina el centro de la ciudad. Sobre un emplazamiento cuadrangular se levanta el convento con dos galerías de claustros de columnario de orden toscano, sobre el que se alza la serie de arcos en todo el contorno de los corredores. En el alto se ha aumentado una columna al centro, que ha determinado el estrechamiento de los arcos del claustro superior. En la mitad del patio se ha dispuesto una pila para completar la estructura de los conventos coloniales.

Con el dinero conseguido por el Padre Saldaña se mandó pintar, para adornar los claustros, la serie de lienzos de la vida de San Pedro Nolasco. Los Pintores Francisco Albán, Antonio Astudillo y Casimiro Cortés han consignado sus nombres en sus respectivos cuadros. En el muro de descanso de la grada se halla un lienzo de nuestra Señora de la Merced acogiendo bajo su manto a santos y esclavos redimidos. Una inscripción afirma que fue su autor Manuel Samaniego y que concluyó la pintura Tadeo Cabrera.

La iglesia por fuera cierra la calle que conduce al Tejar y se levanta al extremo del convento. Como todos los templos quiteños tiene a la entrada un pequeño atrio con pretil. La fachada que ocupa el ancho de la vía, es un simple muro flanqueado a los extremos por pilastras, al medio de una puerta arqueada, dos óculos de piedra a los lados de la parte superior y en el remate un entablamento con dos torrecillas. La iglesia, levantada sobre planta rectangular, tienen el techo abovedado. El retablo mayor, restaurado de acuerdo con el estilo colonial, conserva en el nicho superior un hermoso grupo de la Trinidad.

El templo primitivo, levantado por el Padre Bolaños, no se conserva sino la estructura arquitectónica. Ya en el segun-

do cuarto del siglo pasado hubo de sufrir modificaciones como se colige de la siguiente inscripción, consignada en una placa marmórea: “El domingo, 5 de agosto de 1832, consagró esta iglesia al Ilmo. Señor doctor José María Estéves, Obispo de Santa Marta, y la dedicó en honor de María Santísima de las Mercedes. Puso en el ara las reliquias de los santos mártires Clemente, Felicísimo, Victoria, Fausto, Generosa e Inocencia. Concedió cuarenta días de indulgencia a los que la visitaran en el día aniversario; siendo Pontífice nuestro santísimo Padre Gregorio XVI; provincial el Reverendo Padre Maestro Fray Pedro de Albán y Comendador de esta casa el Padre Pdo. Fray Antonio Figueroa”.

A la entrada de la iglesia, a mano derecha, está la capilla funeraria de la familia Klinger, con el Crucifijo al fondo, atribuido sin mayor fundamento al pincel de Miguel de Santiago. Un lienzo del Purgatorio, lleva el sello inconfundible de Manuel Samaniego. El Tejar posee detrás de la iglesia y el convento un cementerio, que fue desde tiempo muy antiguo el lugar preferido para entierro de los deudos de las buenas familias de Quito. Ahí se encuentran los restos de don Joaquín Pinto, vinculado estrechamente con los Padres mercedarios.

Capítulo VII

La Catedral de Quito

El clérigo Juan Rodríguez fue el representante de la Iglesia que se hizo cargo de los solares señalados por Benalcázar para construcción de la iglesia primitiva que se convertiría en templo catedralicio.

El Ilmo. Señor Garcí Días Arias (1550-1562) mejoró el edificio de la iglesia con la decoración del artesonado, que labró un lego dominico, hábil en lacería mudéjar. Concibió el proyecto de un nuevo templo para el cual comenzó a allegar el material necesario

El Arcediano y Vicario Capitular Pedro Rodríguez de Aguayo (1562-65) llevó a cabo la construcción arquitectónica del templo definitivo con fondos provenientes de las cajas reales y las contribuciones de los españoles y los indios. Dotó a la iglesia catedral de una custodia de estilo gótico de oro y plata, en cuya hechura intervinieron los plateros Sebastián Moreno, Leonis Delgado y Francisco Pereira.

Apenas comenzó la construcción de la nueva catedral, hubo una ayuda proveniente de los vecinos connotados que quisieron adquirir sitios para entierros suyos y de sus parientes, comprometiéndose a levantar capillas. El 26 de mayo de 1563 el conquistador Hernando de la Parra pidió y consiguió del Cabildo asiento para sepultura de él y de sus descendientes, “y se

le señaló doce pies más atrás del altar que está pegado al arco toral... en el cual lugar pretende hacer una capilla y dotarla en la iglesia que se está haciendo . Por de pronto dio cien pesos de oro corriente”.

El 16 de agosto de 1564 doña María de la Cueva, viuda del Gobernador Núñez de Bonilla, solicitó un sitio en el nuevo templo para trasladar los restos de su esposo que estaban sepultados en la primitiva catedral. Núñez de Bonilla había fallecido en 1560. Recordó el Cabildo que el Gobernador “en vida hizo muchos beneficios y limosnas a esta Iglesia, en especial le dio tres retablos grandes que al presente están en esta iglesia y dos campanas”. Se señaló el nuevo sitio delante del pilar más cercano al arco toral en dirección a la sacristía. Su esposa se comprometió a restablecer el altar de Nuestra Señora de la Concepción y costear la fiesta anual como lo hacía su marido.

El 23 de agosto de 1564 concedió el Cabildo a Francisco Ruiz y su esposa Ana de Castañeda sitio para construir una bóveda de entierro. Ruiz había provisto de madera, teja y otros materiales a la iglesia vieja. Para la nueva había ayudado con una buena cantidad de pesos de oro y entonces concretamente 250 pesos, los 180 en el ornamento cumplido y los 60 en pesos de oro. Además del sitio de entierro, se

le concedió lugar para establecer una capellanía con altar propio en honor a Santa Ana, cuya fiesta quedaba garantizada con los bienes inmuebles.

Junto al sitio señalado para Nuñez de Bonilla se concedió otro igual a Lorenzo de Cepeda y su mujer. Por de pronto entregó al Cabildo 300 pesos de oro de ley de 19 quilates y 3 gramos, de los cuales 234 se emplearon en pago del órgano que vendió a la iglesia Pedro Ruanes y los restantes se destinaron al costo de la campana que se estaba fundiendo para la nueva catedral.

Al capitán Diego Méndez y a su mujer María de los Ríos concedió el Cabildo el sitio ubicado a la entrada de la nueva catedral, con el compromiso de que hiciese allí un altar y construyese una bóveda de entierro familiar. El altar estaría dedicado al apóstol Santiago, para cuyo culto perpetuo estableció el donante una copiosa capellanía.

El 6 de julio de 1581 el Cabildo concedió a Diego Suárez de Figueroa, Secretario de la Real Audiencia, la capilla que quedaba a continuación de la de Santa Ana, cedida a Francisco Ruiz. En esta capilla debían construirse los altares del Santo Crucifijo, de Nuestra Señora de la Antigua y de San Pedro y San Pablo, además de la cripta para entierro de los familiares de Suárez de Figueroa.

Con respecto a este altar escribe Miguel Sánchez Solmirón con referencia al día 29 de junio, fiesta de San Pedro y San Pablo: “Este día hay jubileo plenísimo en el altar colateral del Santo Crucifijo de Nuestra Señora de la Antigua que la trajo de Sevilla el Secretario Diego Suárez de Figueroa en el año 1578 con el jubileo dicho, el cual es perpetuo y el altar y contorno es suyo y de sus herederos, cuya propiedad le dio el Señor Obispo don Fray Pedro de la Peña y el Cabildo, quedando allí asimismo el privilegio del Santo Crucifijo en favor de las ánimas del purgatorio, que en el tiempo del Señor Obispo Peña le trajo de Roma el Padre Luján, dominico, algunos años antes; y así está en ese altar el privilegio de las ánimas y el jubileo de San Pedro, ambos perpetuos”.

Desde el 4 de enero de 1556 había el Cabildo establecido, con fondos de donantes, la Cofradía de las Almas del Purgatorio, con obligaciones de celebrar el lunes de cada semana una misa de réquiem cantada con responso por las damas de los bienhechores de la Cofradía. Por lo visto, durante el gobierno del Arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo, quedó prácticamente concluida la estructura arquitectónica de la catedral, incluso con las capillas de la nave derecha, donde establecieron criptas de entierro familias algunos de los principales conquistadores.

En la relación anónima de 1573 consta la siguiente apreciación: “La iglesia mayor tendrá doscientos pies de largo y sesenta de ancho...Ahora para perfeccionarla, tiene la iglesia necesidad de algún socorro”. El Ilmo. Señor Fray Pedro de la Peña intervino en la decoración del templo y en la construcción de la sacristía y de algunos retablos. El 28 de junio de 1572 se llevó a cabo la consagración canónica de la catedral. Por los datos que anteceden, puede colegirse que para fines del siglo XVI la iglesia contaba ya con la capilla de San Pedro, adjudicada a Pedro del Río. En ella se estableció a principios del siglo XVII la Cofradía de San Pedro, en la que se inscribieron los señores obispos, prebendados y personas notables. Con fondos de la Cofradía se mandó labrar la imagen de San Pedro, sedente en trono de plata, con su tiara, báculo y ornamentos pontificales. Seguía la capilla de las almas con los retablos del Santo Crucifijo y de Nuestra Señora la Antigua.

La capilla de Santa Ana, cedida inicialmente a Francisco Ruiz, tomó incremento al paso de los años y fue dotada de un retablo con nichos para varias imágenes. El culto a Santa Ana prosiguió durante el siglo XVII. Un frontal de plata repujada con la imagen de la santa en relieve lleva la inscripción que sigue: “El M.D. Francisco Cárdenas dio este frontal a mi Señora Santa Ana de limosna . Año de

1700 a 1ro de enero.- Y lo hizo el Maestro Mayor Jacinto Pino Olmedo. Jesús -María-José. Amén”.

Diego Rodríguez de Ocampo en su descripción de 1650, dice de la iglesia catedral: “La iglesia material es capaz, de las buenas que hay en todo el Reino, de tres naves, y la capilla mayor de bóveda; el cuerpo de toda ella. Labrado, el techo con artesones de madera de cedro, con su arquería; al coro con sillería de madera y pinturas al óleo de los profetas; dos tribunas donde están dos órganos y la silla episcopal de piedra y madera bien labrada... La sacristía es del mismo edificio, aunque ya es corta y pide su extensión para mejor servicio del culto divino” (Relaciones Geográficas, Volumen III Apéndice I). Rodríguez de Ocampo menciona como existentes en las capillas de la catedral los retablos de Nuestra Señora de Copacabana con notables adornos y de San Jerónimo con una imagen que mandó labrar el Cabildo de Quito junto con la Audiencia. La imagen de San Jerónimo se conserva todavía en uno de los altares de la catedral.

Intervención del Ilmo., Señor de la Peña y Montenegro

Una inscripción labrada en el frontispicio de la iglesia de San Agustín conlleva al siguiente dato: “Año de 1660 a 27 de octubre reventó el volcán de Pichincha

a las nueve del día. Año de 1662 a 25 de noviembre sucedió el terremoto”. Como resultado de estos dos fenómenos sufrieron serias averías muchos edificios de Quito. Entre ellos la iglesia catedral. Para reparar los daños, el Ilmo. Señor mediante la intervención del Presidente del Consejo de Indias, don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, el cual había sido compañero suyo en el viejo Colegio de San Bartolomé.

Efectivamente, el rey Felipe IV expidió una cédula de concesión del favor solicitado. Por recomendación del mismo Presidente del Consejo, el rey Carlos III encargó la Presidencia Interna de la Audiencia de Quito al Ilmo. Señor de la Peña y Montenegro, quien gobernó en el lapso comprendido entre 1674-8. El Prelado aprovechó de esta situación excepcional para emprender la restauración de la catedral, afectada por los sismos.

Por entonces se llevó a cabo el ensanchamiento de la iglesia con el trascoro, la construcción de la sala capitular y la ampliación de la sacristía. Para el fondo del coro pintó Miguel de Santiago el lienzo de la muerte de la Virgen. Se construyó un retablo para el culto de San Ildefonso, representado en actitud de recibir la casulla de manos de la Virgen. Estableció cuatro capellanías con un fondo de 16.000 pesos, que daban renta suficiente para sostener el culto.

Concluida la obra de restauración, se renovó la conservación del templo, como consta de la inscripción empotrada en una de las pilastras de la nave derecha, que dice así: “Gobernando la Iglesia Inocencio XI Pontífice máximo y reinando en España Carlos II, consagró esta iglesia Catedral con el título de San Pedro el Ilmo. Reverendísimo señor doctor don Alonso de la Peña y Montenegro, Obispo de este obispado y Presidente de esta Real Audiencia en XVIII de octubre, dominica tercia de este mes y año MDCLXXVII”.

Restauración de Principios del Siglo XIX

Transcurrido poco más de un siglo, el 4 de febrero de 1797, ocurrió un terremoto asolador que afectó principalmente a las poblaciones de Riobamba, Ambato y Latacunga. Los efectos se experimentaron también en Quito y fue la catedral uno de los edificios más afectados. En febrero de 1799 tomó posesión del cargo de Presidente de la Audiencia el Barón de Carondelet. En noviembre de ese año murió el Ilmo. Señor Alvarez Cortés, a quien sucedió en el obispado el Ilmo. Señor Don José Cuero y Caicedo. El Presidente y el Obispo se interesaron por la venida a Quito desde Popayán del arquitecto español Antonio García, quien estaba prestando sus servicios en Nueva Granada desde el año 1755. García se había formado dentro de

la orientación adoptada en España por el Rey Carlos III con el gusto por el neoclásico.

Una vez en Quito, el arquitecto trazó tres proyectos que sometió al examen y elección del Cabildo Catedralicio. El uno era de orden jónico con el segundo cuerpo que remataba en frontón triangular; el otro de orden dórico con las columnas estriadas; y el tercero, que fue el aprobado y es el que se llevó a cabo en el duomo saliente sobre el atrio con el abanico de gradas que descienden a la plaza mayor. La restauración se extendió a la parte interior del templo. García permaneció en Quito hasta julio de 1803. Requerido por la Casa de la Moneda de Popayán, hubo de abandonar la obra, cuya realización dejó a cargo de Manuel Samaniego y Jaramillo.

Durante la permanencia del arquitecto español se construyó el duomo y el marco lapídeo de la puerta principal, como también la portada occidental con sus decoraciones en relieve. Francisco Díaz Catalán dirigió el trabajo de los picapedreros, a quienes se les pagó 4.000 pesos por su labor. La obra del atrio con el pretil y la escalinata duró hasta 1807.

Bajo la dirección de Manuel Samaniego, colaboraron en la decoración de la Catedral restaurada Bernardo Rodríguez y Manuel Chili. Rodríguez pintó los murales que se sobreponen a los arcos de la nave central, los dos grandes lienzos del muro de la nave izquierda. Caspicara labró las estatuas erectas de las virtudes que aparecen en el coro y el grupo de ángeles que coronan el retablo, como también el grupo llamado la Sábana Santa. Samaniego pintó el grande lienzo del Tránsito de la Virgen, que reemplazó al cuadro de la Dormición de María pintado por Miguel de Santiago, colocado ahora en el muro de trasero.

El costo de la obra total corrió a cargo de la tesorería del Cabildo. El Presidente Carondelet facultó emplear para ello el producto del expolio de los obispos fallecidos. El tesorero del Cabildo, doctor Maximiliano Coronel colaboró con interés en la realización de la obra con la esmerada administración de los fondos del Cabildo (Actas del Cabildo eclesiástico, libro 20, págs. 83 y sigs.).

Capítulo VIII

La Iglesia y el urbanismo quiteño



Una simple ojeada a los monumentos religiosos de Quito permite advertir el influjo de la Iglesia en la estructuración del urbanismo de la ciudad. Desde luego sería infantil aducir los medios y formas de producción para explicar la realidad monumental de los edificios religiosos. Su construcción obedeció a móviles de carácter espiritual.

La Catedral significó la afirmación de la jerarquía, encabezada por el Obispo. Las comunidades religiosas difundieron su espíritu de familia, cuyo influjo contribuyó a informar la variedad a la vida religiosa del pueblo quiteño. Hubo ante todo un nexo de unidad en el culto a la Eucaristía y a la Madre de Dios en sus privilegios de Inmaculada y Asunta al cielo. Aparte de este núcleo esencial, cada Instituto religioso proyectó su espiritualidad en el ambiente con sus devociones peculiares, en forma de interesar a los barrios a denominarse con el nombre del santo fundador o patrono de la Parroquia.

Desde el punto de vista urbano, cada templo y bloque conventual se ubican a distancias calculadas, que facilitan un re-

corrido de visita. La estrechez del espacio en torno a las colinas que lo circundan ha obligado a emplazar las construcciones con dirección opuesta. Mientras San Francisco proyecta su fachada al levante, Santo Domingo tiene su frente al poniente, la Catedral dirige su portada al norte y el frontispicio de San Agustín se orienta al lado austral. Las recoletas de San Diego y la Peña de Francia señalan el límite de la ciudad sur y al norte San Blas cierra el plano de Quito colonial.

En 1566 el Señor Pedro de la Peña estableció las parroquias de San Sebastián y de San Blas y el Señor López de Solís creó las de San Marcos y San Roque, que se sumaron a la del Sagrario y de Santa Bárbara, que brindaron la atención sacerdotal a los diversos barrios de la ciudad. El Señor de la Peña, en el Sínodo de 1570, ordenó a todos los párrocos y doctrineros que llevasen el registro de bautizos, matrimonios, y defunciones. Los libros parroquiales constituyen la fuente para conocer la situación social de los habitantes en el proceso del tiempo.

Capítulo IX

La Iglesia y la preservación del patrimonio cultural religioso



Generalidades

El 24 de julio de 1937 se firmó en Quito el texto del Modus Vivendi entre el Gobierno Ecuatoriano y la Santa Sede. El artículo octavo dice lo siguiente: “ En cada diócesis formará el ordinario una comisión para la conservación de las iglesias y locales eclesiásticos que fueren declarados por el Estado monumentos de arte y para el cuidado de las antigüedades, cuadros, documentos y libros de pertenencia de la Iglesia que poseyeren valor artístico o histórico. Tales objetos no podrán enajenarse ni exportarse del país. Dicha comisión, junto con un representante del gobierno, procederá a formar un detallado inventario de los referidos objetos”.

Ocho años después, la Honorable Asamblea Nacional Constituyente formuló la Ley de Patrimonio Artístico, expedida el 22 de febrero de 1945 y publicada en el Registro Oficial No. 235 del 14 de marzo del mismo año. En el artículo tercero mencionaba el artículo octavo del Modus Vivendi, de valor jurídico internacional y designaba a la Casa de la Cultura como Representante del Gobierno para el cum-

plimiento de lo preceptuado en dicho artículo.

El 10 de junio de 1979 el Consejo Supremo de Gobierno, mediante Decreto Supremo No. 3501, expidió la Ley de Patrimonio Cultural, que fue publicada en el Registro Oficial No. 865 del 2 de julio de 1979. También esta ley, en el artículo décimo, citaba el artículo octavo del Modus Vivendi y señalaba al Director del Instituto de Patrimonio Cultural como representante del Gobierno para cumplimiento del artículo pertinente del Modus Vivendi.

El Modus Vivendi, en el artículo quinto, reconocía el carácter de personas jurídicas a las diócesis y demás organizaciones e instituciones católicas establecidas en el Ecuador y los derechos civiles sobre los bienes que poseían al tiempo de la expedición del Decreto No. 121, sancionado el 1ro. de diciembre de 1935. Tanto la Ley del Patrimonio Artístico en el artículo cuarto, como la Ley de Patrimonio Cultural, en el artículo undécimo, declaraban expresamente “no privar a su propietario de ejercer los derechos inherentes al dominio”, con las limitaciones establecidas en la respectiva ley.

El presente libro aspira a contribuir al cumplimiento del compromiso contraído por la Iglesia en el convenio del Modus Vivendi. Desde la fecha de suscripción de ese documento hasta el presente ha transcurrido cerca de medio siglo, durante el cual han ocurrido aspectos renovadores de criterio en la valoración del patrimonio cultural de todos los pueblos.

Ante todo, la creación de la Casa de la Cultura, mediante Decreto Ley del 9 de agosto de 1944, con la matriz en Quito y núcleos provinciales. En sus estatutos se contempla la constitución de secciones, entre las cuales constaban la de Licenciatura y Bellas Artes y la de Ciencias. De estas dos secciones surgió el proyecto de la Ley del Patrimonio Artístico, que fue expedida en febrero de 1945. La Casa de la Cultura, a través de la matriz y de los núcleos, ha propiciado el desarrollo de las Bellas Artes mediante exposiciones y organización de museos, que han creado un ambiente favorable al aprecio y valoración de las obras artísticas.

A nivel internacional la UNESCO ha suscitado el interés por conservar y valorar los bienes artísticos que constituyen el patrimonio cultural de cada país y ha colocado a Quito en la lista del “Legado Cultural Universal”.

De parte de la Iglesia, la celebración del Concilio Vaticano II es el aconteci-

miento más trascendental ocurrido en el siglo XX. Por lo que mira al arte, se apreció por primera vez el valor y significado de los objetos sagrados en función de la liturgia.

Con conciencia de verdad histórica, afirmó el Concilio:

“La santa Madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales”. En cuanto a su postura frente a las manifestaciones de arte, expresó: “La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente”.

El contenido de este libro será una comprobación de lo que la Iglesia ha realizado en el Ecuador en el campo del arte y la cultura.

Quito y su valor cultural

Quito, capital del Ecuador, ha sido de las primeras ciudades que ha encabezado la lista del “Legado Cultural Universal”, formada por la UNESCO, la organización cultural de las Naciones Unidas. El comité

de la UNESCO, encargado de justificar los motivos de semejante distinción, se ha impuesto un criterio de valoración, que consta de seis aspectos substanciales: valor artístico singular, intensa influencia cultural de la obra a una región o una época, rareza considerable o gran antigüedad, ejemplaridad para una determinada época arquitectónica, conexión significativa con ideas o figuras históricas de importancia excepcional. A juicio general de la UNESCO, Quito ha reunido las condiciones exigidas y ha sido declarada por ello “Patrimonio Común de todos los Hombres”.

Asentada la ciudad dentro de un contexto geográfico de montaña, ha recibido de la desigualdad del suelo su caracterización barroca, que ha requerido el esfuerzo de generaciones sucesivas para hacer de Quito una urbe monumental. El Pichincha, que domina desde el poniente, ha ofrecido sus canteras, tejares y calizas para materiales constructivos. La altura natural ha determinado la bondad del clima, bajo el sol ecuatorial, con oxígeno abundante, con vientos purificadores del ambiente, con presión atmosférica equilibrada, con un cielo azul cambiante por el juego de las nubes.

Elegido este sitio geográfico, de reciente arraigo incaico, para asentamiento definitivo de la nueva ciudad, Benalcázar trazó el plano urbano a partir de la plaza central, con calles que cerraban las manzanas y señalando en éstas los solares a los

españoles vecindados. De acuerdo con las directivas aceptadas en la práctica, se asignaron a las comunidades religiosas tierras suficientes para construcción de templos y moradas conventuales. De este modo, se inició la vida de la ciudad en torno a iglesias y conventos, que proyectaban su influjo arquitectónico en las casas de los barrios, bautizados con el nombre de un santo titular.

La Iglesia se estableció en América en tiempo que en Europa se rompía la unidad por la propaganda protestante. La Reforma provocó la reunión del Concilio de Trento, cuyos decretos aceptó e impuso Felipe II en sus dominios de España y de las Indias. Previamente y desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, los Reyes Católicos asumieron en sus dominios una Iglesia visible con los órganos e instituciones de la Iglesia en España.

Este método de evangelización implicó la construcción de templos, casas de Dios y del pueblo, con altares y retablos, púlpitos y confesionarios, bautisterios y comulgatorios; es decir, los medios normales de una formación cristiana popular. En esta tarea evangelizadora desempeñaron papel preponderante las Ordenes religiosas, a las cuales se debieron los monumentos arquitectónicos con la riqueza de sus decoraciones. El conjunto de estas obras, realizadas en el transcurso de los siglos, constituyen el patrimonio cultural de Quito, cuyo influjo se dejó sentir en las de-

más ciudades que integraban el territorio de la Audiencia.

La realidad histórica pone en evidencia que la labor tesonera de la Iglesia fue difundir entre nosotros la doctrina revelada, que no fue creación del hombre para alienar las mentes y conciencias. Los testimonios vivientes, que hoy constituyen el patrimonio cultural, resultaron el efecto del concurso de dos factores, a saber: la acción sacerdotal y la respuesta de los fieles. En cada templo puede advertirse el espíritu de familia religiosa que animó a sus constructores y la colaboración de los seculares, ya individualmente, ya organizados en gremios y cofradías. En Quito y en todo el Ecuador halla plena vigencia la observación del Concilio Vaticano II.

Las palabras del Concilio se refieren de modo principal a las expresiones de las bellas artes al servicio del culto. En las bellas artes destacó la actividad más noble del ingenio humano. En la Constitución sobre la Iglesia en el mundo actual, se consideró las artes como uno de los factores de la cultura, entendiendo por *cultura* “*todo aquello con lo que el hombre afina y desarrolla sus innumerables cualidades espirituales y corporales*”. Esta concepción de la cultura humana “*lleva consigo necesariamente un aspecto histórico y social, y que la palabra “cultura” asume con frecuencia un sentido sociológico y etnológico.* .Estilos de vida diversos y escalas de valor múltiples encuentran su origen en la manera particu-

lar de servirse de las cosas, de trabajar, de expresarse, de practicar la religión, de comportarse, de establecer leyes e instituciones jurídicas, de cultivar las ciencias, las artes y la belleza. Así las costumbres recibidas forman el patrimonio propio de cada grupo humano”.

Por lo visto, el patrimonio cultural abarca muchos aspectos de la actividad humana. El presente trabajo trata de presentar el influjo de la Iglesia en la realización histórica de algunos de los aspectos que integran el patrimonio cultural ecuatoriano.

Los promotores del arte religioso

El Concilio Vaticano Segundo, en su constitución sobre la Iglesia en el mundo actual, ha formulado algunos principios referentes al patrimonio cultural. “*Es propio de la persona humana que alcance un nivel verdadera y plenamente humano por medio de la cultura, es decir, cultivando los bienes y valores naturales. Siempre que se trate de una vida humana, la naturaleza y cultura se hallan ligadas estrechísimamente. Con la expresión “cultural”, en general se indica todo aquello con lo que el hombre afina y desarrolla innumerables cualidades espirituales y corporales; procura dominar el orbe terrestre con su conocimiento y trabajo; hace más humana la vida social, tanto en la familia como en la comunidad civil, mediante el progreso de las costumbres e*

instituciones; finalmente, en el correr de los tiempos, formula, comunica y conserva en su obras grandes experiencias espirituales y aspiraciones para que sirvan de provecho a muchos, más aún, a todo el género humano. De ahí se sigue que la cultura humana lleva consigo necesariamente un aspecto histórico social, y que la palabra “cultura” asume con frecuencia un sentido sociológico y etnológico. En este sentido se habla de pluralidad de cultura” (Gaudium et spes, 53).

Advierte también el Concilio que se acentúa en la mente humana la conciencia de ser el hombre autor y promotor de la cultura, que crece asimismo el sentido de la autonomía y responsabilidad para edificar un mundo mejor para servicio de todo el género humano. Hay inicios del nacimiento de un nuevo humanismo, *“en que el hombre queda definido principalmente por su responsabilidad para con sus hermanos y con la historia”* (G. et. S., 55). Este sentido de solidaridad humana ha despertado asimismo un interés por conocer y valorar las manifestaciones de la cultura que ha dejado el hombre en todos los tiempos y lugares.

La suma de los bienes culturales constituye el patrimonio general para a la humanidad y para cada país su patrimonio propio. La expresión “Bienes Culturales”, para facilitar su valoración y uso, abarca dos grandes categorías, aceptadas generalmente:

1. Bienes inmuebles, tales como monumentos arquitectónicos, artísticos o históricos, lugares arqueológicos y edificios de interés histórico o artístico.
2. Bienes muebles, ya sean obras de arte, libros, manuscritos y otros objetos de carácter artístico o arqueológico y, en particular, las colecciones científicas.

Relación entre la Iglesia y la cultura

La Iglesia, consciente de su misión, afirma su derecho de ser portadora del mensaje de salvación a todos los pueblos, sin distinción de razas o naciones ni ligamen exclusivo a un género de vida o costumbre antigua o reciente. Esta conciencia de misión universal le ha permitido entrar en comunión con las diversas civilizaciones, aportando una ayuda mutua para el desarrollo de la cultura.

Reviste el carácter de definición esta constitución del Concilio: *“Este Santo Sínodo, recordando lo que ya el Concilio Vaticano I enseñó, declara que existen “dos órdenes de conocimiento distintos: el de la fe y el de la razón” ; y que la Iglesia no prohíbe que las artes y las disciplinas humanas gocen de sus principios y de su propio método, cada una en su propio campo, por lo cual “reconociendo esta justa libertad”, la Iglesia afirma la autonomía legítima de la cultura humana y especialmente de las ciencias”*.

En el capítulo sobre el arte y los objetos sagrados, el Concilio Vaticano II concreta el sentido de la intervención de la Iglesia en la promoción de los bienes artísticos.

La Iglesia y los bienes culturales de América

Los bienes culturales, cuyo conjunto constituye el patrimonio de los países de América, reconocen un origen de inspiración predominantemente religiosa. España se impuso la obligación de justificar la conquista del Nuevo Mundo mediante la evangelización de sus habitantes. El patronato implicó la tarea de organizar en América la Iglesia al modo establecido tradicionalmente en la Península Ibérica; es decir, una Iglesia visible con personal jerárquico y con todos los órganos e instituciones que le permitan proporcionar a los fieles los medios de una formación cristiana total. Para llevar a cabo su misión, España echó mano de modo preferente de los religiosos de las órdenes mendicantes, que por entonces se hallaba florecientes y con empeño de apostolado misional.

La finalidad evangelizadora movió a los monarcas españoles a conceder privilegios especiales a los institutos religiosos informo a la Iglesia en América de un carácter especial, en que la nota de variedad obedecía al influjo social distintivo de las órdenes mendicantes. Esta peculiaridad

ha hecho formular a Roberto Ricard para México y el Perú la siguiente conclusión: “Lo que se nota a primera vista es que esta Iglesia ha sido fundada por religiosos: ha sido, según expresión del Señor Ramírez Cabañas, una Iglesia de frailes”.

Sentido espiritual del Templo

En el misal y el breviario hay una fiesta tradicional y común consagrada a la dedicación de la Iglesia. En las lecciones se recuerda la construcción y dedicación del templo de Jerusalén, edificado por el Rey Salomón (Libro I de los Reyes, C.8, 1-30). Consta también un sermón de San Agustín, predicado con motivo de celebrar la consagración de un templo, al que denomina casa de Dios y casa de oración (Serm. 336).

El mismo santo en otro sermón, predicado en circunstancia parecida, completa su pensamiento sobre el sentido funcional del templo cristiano. El templo de Dios, destinado al concurso de los fieles, contiene dos lugares augustos y venerables: el altar y el púlpito, a los cuales se puede añadir el confesionario. En el altar se repite el sacrificio de Cristo en el calvario, en el púlpito se predica la palabra de Dios, en el confesionario se perdonan los pecados. En estos tres lugares del templo católico está presente Cristo para informar la vida espiritual a los fieles, miembros de su cuerpo místico que es la Iglesia.

De este modo el templo católico es la casa de Dios y de su pueblo. Se explica, por lo mismo, que la fe vigorosa de los fieles durante la Colonia se haya esforzado en edificar los templos con el concurso del arte a servicio de la Religión.

Promotores de la actividad artística

Funcionarios eclesiásticos

En la construcción de templos y conventos intervinieron como promotores eficientes obispos y superiores de las comunidades religiosas. La Catedral, en sus diversas etapas constructivas, recuerda la acción eficaz de algunos prelados, que se interesaron por convertirla en una iglesia suntuosa a la vez que funcional para los servicios religiosos y oficiales. Gran parte de sus ingresos personales acrecentó los fondos que provenían de la ayuda del Rey y de la limosna de los fieles para la edificación del templo catedralicio.

Los institutos religiosos, ubicados a corta distancia en el plano urbano de la ciudad, se vieron en la necesidad de dotar a su numeroso personal de vivienda individual y de salas comunes para biblioteca, coro, capítulo y refectorio. La obra que reclamó mayor cuidado fue el templo para ejercicio de su apostolado popular. El plano arquitectónico de iglesia y convento obedeció a una idea funcional para todas las comunidades religiosas. La caracteriza-

ción en los detalles se debió a la pericia y gusto de los arquitectos y maestros de obra. No siempre ha sido el superior el agente principal de la construcción. En los institutos religiosos se han encontrado algunas veces sujetos de iniciativa y de ascendente social, que han puesto al servicio de su instituto toda su capacidad y sus esfuerzos.

En la estructura arquitectónica de los templos se advierte el elemento decorativo que adorna las pilastras, los arcos y los artesonados, a base del estilo mudéjar con figuras geométricas combinadas.

Capellanías

Por capellanía se entiende la carga y obligación de celebrar anualmente una o muchas misas en cierta iglesia, capilla o altar, en descargo de un capital establecido y aceptado legalmente. Se distinguía en laical, colativa y gentilicia. La laical, llamada también memoria de misas y legado pío, podía establecerse en contrato o última voluntad, sin intervención de la autoridad eclesiástica. La colativa, denominada también beneficio eclesiástico, necesitaba la autorización del obispo para establecerla y los bienes quedaban espiritualizados. La gentilicia se diferencia de la anterior en que quien la establecía era siempre un lego o un seglar.

La capellanía no implica necesariamente la construcción de un altar o capi-

lla. Pero son algunos los casos en que el fundador imponía la obligación de levantarlos. A modo de ejemplo cabe mencionar las capellanías establecidas por Gonzalo Pizarro y Diego de Sandoval, en las que los padres mercedarios se obligaron a levantar una capilla. Don Francisco Atahualpa erigió una capilla en San Francisco para su capellanía dedicada al culto de Santa Catalina virgen y mártir. Rodrigo de Salazar costeó la capilla de Santa Marta en el fondo de la nave lateral izquierda del templo de San Francisco. En su debido lugar mencionaremos las capellanías que influyeron en la obra constructiva de los templos quiteños con sus capillas y altares.

Gremios y Cofradías

Expresión del espíritu que animaba la vida social a raíz de la fundación española de Quito fue la distinción de oficios y artesanías a servicio del bien común. En las actas del Cabildo consta la elección anual, entre los diversos funcionarios del ayuntamiento, del veedor, encargado de inspeccionar el desempeño de los artesanos de acuerdo con las ordenanzas formuladas por los cabildantes. Los artesanos a su vez se organizaban en gremios para defender los intereses de su profesión especializada. En cada profesión el aprendiz debía sujetarse al sistema de enseñanza en el taller hasta conseguir el comprobante

de pericia, que le permitía ejercitar su oficio de modo independiente.

El sentido cristiano del trabajo había movido a buscar para cada oficio o profesión un santo protector, que había en vida ejercitado el mismo quehacer. De este modo los agricultores eligieron por patrono a San Isidro Labrador, los plateros a San Eloy, los médicos a San Cosme y San Damián, los pintores a San Lucas. Con el fin de organizar la fiesta anual de su patrono respectivo, cada gremio instituyó su propia cofradía con directorio responsable. Desde el punto de vista de la promoción artística, los gremios con sus cofradías comprometieron a escultores y pintores la hechura de una imagen o de un lienzo, que interpretara al santo con su figuración simbólica.

Mayor estímulo al desarrollo artístico provino de las cofradías propiamente dichas. Las cofradías expresaban la respuesta de los seglares a las motivaciones religiosas. Eran asociaciones de fieles organizadas, no sólo para ejercitar alguna obra de piedad o caridad, sino para promover el culto público; es decir, el culto realizado, a nombre de la Iglesia, por las personas legítimamente diputadas, en honor de Dios, de la Virgen y de algún Santo.

La cofradía, para gozar del derecho de personería jurídica debía ser erigida

por la autoridad legítima y formular sus estatutos, a los cuales debían sujetarse los inscritos. Las cofradías fueron eficientes promotoras del arte religioso. Destinadas por su naturaleza a la promoción del culto, se esforzaron por dotar al santo de su devoción de un altar propio en el templo donde se hallaban organizadas. Los retablos construidos en las iglesias quiteñas se deben, por lo general, a las cofradías que rivalizaron en las manifestaciones de culto externo.

El 12 de julio de 1564 ordenó Felipe II que en todos sus dominios se aceptaran y observaran los decretos del Concilio de Trento, que acababan de promulgarse. El Concilio, en la sesión XXII, capítulo VIII, había mandado a los obispos que visitaran las cofradías de seglares, excepto las que estaban bajo la inmediata protección del Rey. En cumplimiento de esta disposición conciliar, el Ilmo. Señor Fray Pedro de la Peña formuló la siguiente constitución en el Sínodo de Quito de 1570: “Ordenamos y mandamos que de aquí en adelante no se erijan cofradías sin nuestro expreso conocimiento o de nuestros vicarios en nuestro nombre, pero reservamos la confirmación de ellas a nos o a quien nuestro poder hubiere. Y si algunas estuvieren hasta ahora erigidas, no se use de ellas hasta que nos sean visitadas y examinadas y las que están con nuestra voluntad o de nuestro antecesor hasta ahora, con juramento de que guardarán las ordenanzas de dichas

cofradías, por evitar pecados por temor de las presentes relajamos y absolvemos de los tales juramentos con que queden obligados a una moderada pena por ordenanza de la dicha cofradía”.

Por lo visto, habían proliferado las cofradías en las iglesias de Quito, con imposición de obligaciones onerosas a los cofrades. El Señor de la Peña trató, con esta constitución sinodal, de aliviar la conciencia de los cofrades y reglamentar las fundaciones posteriores.

El 25 de mayo de 1600 el Rey Felipe II expidió una ordenanza, por la cual disponía que para fundar cofradías en sus dominios se requería la licencia real y autorización del prelado eclesiástico y que las ordenaciones y estatutos fuesen aprobados por el Consejo de Indias. Por su origen, naturaleza y fin se distinguían tres clases de cofradías: generales, de autoridad pontificia; especiales, autorizadas por obispos; y organizadas por seglares.

Bibliografía de la segunda parte

Vargas, O. P. José María, *La Iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano* (Quito: Ediciones de la Universidad Católica, 1982).

Índice



Primera parte: por Ximena Escudero Albornoz

Introducción	7
<i>Sincretismo cultural</i>	7
<i>La Escuela Quiteña</i>	9
<i>Raíces estéticas de Iberoamérica</i>	10
<i>El arte y la religión</i>	14
Capítulo I: Quito	17
<i>Quito patrimonio cultural de la humanidad</i>	18
<i>Un lustro de fiebre conservacionista</i>	19
Capítulo II: Cuenca	23
Capítulo III: Pintura quiteña	25
<i>Fray Pedro Bedón</i>	25
<i>Pintura barroca quiteña</i>	26
<i>La flora de Bogotá</i>	28
<i>Una centuria de la pintura paisajista</i>	30
Capítulo IV: Escultura	32
<i>Los retablos quiteños</i>	32
<i>Imaginería</i>	33
<i>Los Belenes</i>	35
<i>Artesonados quiteños</i>	36
Capítulo V: Capillas, iglesias y conventos	39
<i>Convento e iglesia de San Francisco</i>	39
<i>Museo de San Francisco</i>	40
<i>Capilla de Cantuña</i>	42
<i>Convento de Santo Domingo</i>	43
<i>La capilla de Nuestra Señora del Rosario</i>	44
<i>San Agustín</i>	46
<i>Iglesia de la Compañía</i>	47
<i>Guápulo</i>	48
<i>El Belén</i>	49
<i>Convento de la Merced</i>	50
Glosario de la primera parte	52
Bibliografía de la primera parte	55

Segunda parte: por Fray José María Vargas, O. P.

Capítulo VI: Monasterios y recoletas	61
<i>La Concepción</i>	61
<i>Santa Catalina</i>	62
<i>Santa Clara</i>	63
<i>Carmen de San José</i>	64
<i>El Carmen de la Santísima Trinidad</i>	65
<i>San Diego</i>	67
<i>La Peña de Francia</i>	68
<i>El Tejar</i>	70
Capítulo VII: La Catedral de Quito	72
<i>Intervención del Ilmo., Señor de la Peña y Montenegro</i>	74
<i>Restauración de principios del siglo XIX</i>	75
Capítulo VIII: La Iglesia y el urbanismo quiteño	77
Capítulo IX: La Iglesia y la preservación del patrimonio cultural y religioso	78
<i>Generalidades</i>	78
<i>Quito y su valor cultural</i>	79
<i>Los promotores del arte religioso</i>	81
<i>Relación entre la Iglesia y la cultura</i>	82
<i>La Iglesia y los bienes culturales de América</i>	83
<i>Sentido espiritual del Templo</i>	83
<i>Promotores de la actividad artística</i>	84
Funcionarios Eclesiásticos	84
Capellanías.....	84
Gremios y cofradías	85