

ARTE QUITEÑO MÁS ALLÁ DE QUITO

MEMORIAS DEL SEMINARIO INTERNACIONAL



ARTE QUITEÑO MÁS ALLÁ DE QUITO

MEMORIAS DEL SEMINARIO
INTERNACIONAL

AGOSTO DEL 2007
QUITO



FONSA
Fondo de Salvamento del
Patrimonio Cultural del
Distrito Metropolitano de Quito

Virgen de la Anunciación,
anónimo, siglo XVIII, madera
policromada. Museo Arqui-
diocesano de Arte Religioso,
Popayán.
Foto Alfonso Ortiz Crespo.

A MODO DE EPÍLOGO

Por: Alexandra Kennedy-Troya

En cierta forma me siento responsable de haber provocado la realización del seminario “Arte quiteño más allá de Quito” y el presente libro, que reúne las ponencias del mismo. En 1994 fui invitada a Santiago de Chile por la Universidad Católica, la Fundación Andes y la Galería Carroza en Santiago de Chile, con el apoyo de la historiadora del arte Isabel Cruz de Amenábar y el historiador Hernán Rodríguez, con el objeto de observar diversos fondos públicos y privados en la ciudad de Rancagua, entre otras, lugares donde se encontraban un sinnúmero de piezas de arte quiteño. Entonces, registramos y fotografiamos las piezas que suponíamos –a través de un análisis eminentemente visual- formaban parte del gran corpus del arte de Quito y que por diversas circunstancias habían sido exportadas durante el período colonial a esta Capitanía. Posteriormente, completé una investigación que fue publicada en 1998 en la *Revista Historia* de la Universidad Católica de Chile denominada “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX”.

El tema me siguió preocupando y se abrieron varios interrogantes. Me interesaba conocer desde donde se exportaban las piezas, hacia donde (una especie de cartografía del problema), qué tipo de piezas viajaban, quiénes y con qué objeto las solicitaban, cómo repercutió esta exportación en la realización técnica de las piezas (industrialización y lo que en su momento denominé como “atajos” en la producción) y en su conservación, las redes familiares de comercio informal que se establecían en la exportación de estos y muchos otros bienes del más variado tenor, la exportación simbólica de ideas y formas de religiosidad, su modificación no sólo material sino en las formas de uso y consumo de las mismas en los lugares de destino, así como la itinerancia tardía de artistas, cosa que fui descubriendo en el camino sobre todo para el caso chileno.

En el año 2000 publiqué un artículo muy general sobre el tema con respecto a las relaciones entre Ecuador y Perú: “Notas sobre las relaciones artísticas entre el Ecuador y Perú, siglos XVI al XIX” (en *Homenaje a Félix Denegri Luna*, Lima, Pontificia Univer-

sidad Católica del Perú). Amplié el radio de acción de mi investigación y realicé una nueva incursión sobre el tema, capítulo que incluí en un trabajo coordinado y editado por mi: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades* (Hondarribia-España, Editorial Nerea, 2002) y que denominé “Arte y artistas quiteños de exportación”. Este trabajo, sin modificación alguna, ha sido reproducido este libro.

No cabe duda de que nadaba en aguas fangosas debido a que “lo quiteño” aún no había sido desbrozado, no contábamos con trabajos monográficos serios sobre la obra de artistas en particular, técnicas y materiales utilizados, una buena cronología en la producción y las transformaciones estilísticas e iconográficas que iba sufriendo el arte quiteño, el funcionamiento de talleres, amén de muchos otros trabajos a base de los cuales partir. El problema sigue en pie y la preocupación latente en determinar la procedencia quiteña, peruana o novohispana se evidencia en muchos de los ensayos presentados en este simposio. Se vive aún de las falsas atribuciones dictaminadas por anticuarios o marchantes con fines meramente lucrativos, o de atribuciones que en su momento realizaron los padres de la historia del arte latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX, y que aún no han sido revisadas.

Por fortuna, en la actualidad la fotógrafa Judy Bustamante –con el apoyo del Fondo de Salvamento (FONSAL), la Municipalidad, el Museo de la Ciudad y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, en Quito- coordina un proyecto sobre pintura colonial quiteña que apunta a suplir, al menos inicialmente, este gran vacío.

Sin embargo, estos valiosos aportes producto del simposio, contribuyen a “mapear” el fenómeno de mejor manera y a echar una mirada desde los mismos lugares de recepción, tanto a través de las obras que aún permanecen en pie como de los documentos primarios que atestiguan la adquisición de una serie u obra variada y que por múltiples razones han desaparecido. Lo que a continuación sigue, y por su-

puesto la lectura detenida de los ensayos del libro, corrige, amplía, redimensiona o profundiza en buena parte los puntos que fueran observados o estudiados en mis trabajos. A modo de acápites voy destacando y comentando aquellos puntos que en el transcurso de la presentación de ponencias, en el panel de conclusiones y sugerencias que se realizó a modo de cierre del simposio y de una nueva lectura crítica de cada uno de los capítulos en su versión final, fueron surgiendo.

Cronología

Conocemos de una que otra obra de arte quiteño exportada durante los siglos XVI hasta el primer cuarto de la segunda mitad de la centuria siguiente. Durante este período se trata más bien de encargos puntuales oficiales o extraoficiales: un presente al rey Felipe III por el oidor Juan del Barrio Sepúlveda de la obra “Los mulatos de Esmeraldas” con el fin mostrar los éxitos de la colonización en tierras americanas; otras que se envían de convento a convento; regalos que los indios –civiles o religiosos- que deseaban enviar a sus lugares de origen en España o a los santuarios de su devoción, platería donada por obispos y particulares, pequeñas piezas de belén para los conventos y particulares que se llevaban en sus petacas los viajeros intra-continentalmente o hacia Europa (véase los ensayos de Patricio Guerra, Ángel Justo y Jesús Paniagua).

Al parecer, durante el último cuarto del siglo XVII se establece un mercado más fluido y abundante de obra solicitada desde la Nueva Granada, que arranca con las series comisionadas al pintor Miguel de Santiago y su taller, por la catedral y el convento de San Francisco, ambas en Bogotá (véase el ensayo de Carmen Fernández Salvador). Durante los siguientes 100 años, la exportación de pinturas, esculturas completas o por piezas, platería y aditamentos de plata como aureolas o coronas, estampas impresas en Quito, vestimenta litúrgica, rosarios y marcos, mobiliario, entre otros, se va incrementando sustancialmente. Es tal la producción y

los ingresos que resultan de su venta fuera de la Audiencia de Quito -antes de la debacle económica debida en buena parte al libre comercio- que en un informe del presidente Carondelet de 1800, este lamentaba la imposibilidad de suplir lo que antes fuera una “florecente industria y aplicación de las artes”. Tan destacada había sido su producción, añade, que a los quiteños se les había conocido en su momento como los “chinos de América” (véase el ensayo de Alfonso Ortiz).

A pesar de lo anterior, este suplido de arte -y la itinerancia de artistas quiteños, un nuevo fenómeno que ocurrió a partir de las guerras de independencia- continuó dándose en lugares como Chile hasta mediados del siglo XIX. Si bien se mantuvo la estética colonial, se incorporaron elementos relativos al nuevo concepto de “nación”, es decir, una transferencia de patrones y relectura de contenidos o una modificación en la temática que los artistas debían realizar para una sociedad más secularizada en donde se les comisionaba, además de obra de uso religioso, retratos y paisajes (véase los ensayos de Gloria Cortés y Francisca del Valle, Fernando Guzmán, y Alexandra Kennedy-Troya). El ensayo de Pedro Querejazu incursiona someramente sobre este tema para el caso boliviano.

Cabe destacar que, si bien la mayoría de los ensayos abordan el tema de la exportación y recepción de obra religiosa durante el período colonial y los primeros decenios del siglo XIX, queda aún por investigar la demanda de parte de coleccionistas privados que se da sobre todo a lo largo del siglo XX, tema esbozado únicamente por Suzanne Stratton-Pruit para el caso de los Estados Unidos y la formación de las mismas a partir de la “Exposición del Centenario” de Filadelfia en 1876.

Lugares de destino

Al parecer el grueso de encargos es solicitado desde Sudamérica, en su gran mayoría desde el Virreinato de la Nueva Granada y la Capitanía General de Chile y por supuesto al interior de la misma

Audiencia de Quito. En el primer caso cabe destacar los corredores de la exportación hacia la región de Antioquia y el valle del Cauca, lugares donde se desarrolla una minería sobresaliente durante el siglo XVIII, y el área alrededor de Bogotá (véase los ensayos de Marta Fajardo, Rodolfo Vallín y Gustavo Vives). En Chile, se tiene noticias de su ingreso por Valparaíso y su redistribución a Santiago y Rancagua (véase los ensayos de Gloria Cortés y Francisca del Valle, Fernando Guzmán, y Alexandra Kennedy-Troya). Los receptores suelen transformar físicamente la obra o rearmarla en el lugar de destino, cosa que le reviste de nuevos significantes (véase el ensayo de Alexandra Kennedy-Troya).

Para el caso de Lima, Jaime Mariazza, en su ensayo, propone que este centro cosmopolita por excelencia fue un lugar destacado de recepción tanto de obra cuzqueña durante el siglo XVII, como de obra quiteña a lo largo de la centuria siguiente, aunque esta aún no ha sido debidamente documentada. Insiste en que las fuentes grabadas usadas durante el siglo XVII siguen vigentes cien años más tarde y corresponden a los modelos que los artistas comisionados desde los diversos lugares usarán creándose de esta manera respuestas distintas.

Las regiones periféricas de recepción serían Mérida en Venezuela, vía las rutas andinas de comercio establecidas desde Quito y Bogotá, y desde aquella hacia la región de Maracaibo. Sin embargo, señala Janeth Rodríguez, en su ensayo, que el paso de piezas a Mérida parece haber sido discreto, al igual que para el caso de Río de la Plata. A esta región -a Buenos Aires, Santafé y Córdoba- se registra el arribo de piezas pero ni tan frecuente, ni de tan buena calidad ya que si bien las de Quito, al igual que las piezas peruanas, son un símbolo de prestigio, resultan más onerosas y difíciles de trasladar (véase el ensayo de Bozidar Drako Sustercic).

La Audiencia de Charcas, al parecer, también fue un lugar de destino periférico a lo largo del siglo XVIII, aunque existen, como en los otros lugares, ciertos

pedidos preferenciales como la Virgen de la Merced de Quito, llamada "La Peregrina", o las tallas de pesebre que gozan, en general de gran aceptación. Los encargos continúan desde Bolivia después de la independencia ya que se solicita a Quito retratos de Bolívar o Sucre de pintores tan conocidos como Juan Manosalvas, o encargos especiales a Joaquín Pinto para que realice el retrato de pie de "Pedro Domingo Murillo" de 1894 (véase el ensayo de Pedro Querejazu).

Aunque en su ensayo Alfonso Ortiz, citando documentos de la época, insiste en que durante las últimas décadas del siglo XVIII, existió mucha "estimación" desde Europa de "toda especie de juguetes y 'hechuras de madera'", sobre todo desde Cádiz desde donde se hicieron continuos encargos de urnas, molduras o marcos y rosas secas, Ángel Justo y Jesús Paniagua creen que la presencia de arte quiteño en España fue más bien moderada y que seguramente no habrá influenciado las producciones artísticas de este país. Paniagua insiste, sin embargo, en la importancia de capitales quiteños destinados a la construcción de la arquitectura religiosa española y pone de ejemplo el convento concepcionista de Segura y el seminario de San Mateo de Valderas de los carmelitas descalzos. En mi ensayo, recojo noticias sobre pedidos especiales en lugares como Panamá o México, que si bien puntuales, parecen corroborar la buena fama y estimación del arte quiteño.

"Estimación" de las artes de Quito

Es interesante advertir que quienes nos hemos visto involucrados en el tema, no hemos explicitado ni profundizado en las razones por las cuales este arte habrá sido "estimado" o habrá supuesto un símbolo de estatus para sus compradores y usuarios. Rodolfo Vallín, en su calidad de conservador, advierte sobre la bondad de los materiales y el dominio de las técnicas artísticas y en la versatilidad con la que los talleres quiteños se adaptaron a las demandas del mercado, sobre todo los de escultura, que resolvieron el problema de peso y

espacio mediante la elaboración de partes que se armaban o montaban en el lugar de destino o mediante el uso de madera balsa, cosa que he observado en mi ensayo.

Es evidente que un mejor conocimiento de los gustos y expectativas de los comitentes podría ayudar a esclarecer mejor el problema. Sin embargo, según Jaime Mariazza, los encargos son tan variados que los pintores tales como los peruanos Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar, Pedro Díaz, o el quiteño Xavier Cortés de Alcocer, se mueven entre ser más 'modernos' (i.e. neoclásicos) o volver a un acusado arcaísmo. De todas formas, continúa el citado autor en el caso de Lima, "se condicionó y reafirmó el gusto por lo quiteño y se difundió el uso de la estampa germana como antecedente formal, fenómeno que alcanzó también a la ciudad de Cuzco". Y si bien Marta Fajardo despliega en su ensayo un conocimiento erudito en base a la revisión de fuentes primarias invalorables, descubre el sinnúmero de pedidos, procedimientos y artistas involucrados en el comercio de platería de Quito a Popayán y Santafé de Bogotá, en ningún momento se mencionan las razones de tal o cual pedido. Es probable que los precios -bajos costes- unidos al preciosismo técnico de las obras hayan influido decisivamente en su demanda. Un informe de 1780 del administrador de alcabalas de Quito, Carlos Pesenti, citado por Alfonso Ortiz habla de que en Quito se producían pinturas "finas" en calidad y cantidad, que salían a las provincias vecinas y "cuyo valor no es correspondiente a la obra".

Es interesante el análisis que hace Fernando Guzmán de la serie de "Santa Rosa de Lima", del pintor quiteño Laureano Dávila, para el monasterio de las dominicas de Santa Rosa en Santiago de Chile a inicios del XVIII debido a la prosperidad económica de la Capitanía y los textos escritos que pudieron haber inspirado la misma, relatos hagiográficos y repertorios iconográficos, textos teatrales para un público iletrado. Interesante sería poder estudiar la intermediación con el monasterio quiteño de Santa Catalina a través de su archivo. Destaca los aportes

del pintor en el costumbrismo y detalles arquitectónicos y de interiores para 'criollizar' a la Santa americana, crear los modelos de una Santa propia.

Más la 'estimación' no es sólo del mercado colonial, sino cómo la misma historiografía del arte actual incorpora su estudio, advierte y valora su presencia. Destaco el trabajo de Janeth Rodríguez quien hace una pesquisa muy concienzuda, sobre cómo en Venezuela se había favorecido más bien el estudio de arte europeo y cómo tomó tiempo para que los estudiosos locales pusieran atención al arte americano que se encontraba desperdigado y desconocido en diversas colecciones públicas y privadas del país. El tema del prestigio, calidad y precios convenientes es relevado en su trabajo y distingue entre los caraqueños quienes, por ejemplo, tenían más aprecio de la obra que venía de la Nueva España, en tanto que los santafereños y payaneses tenían sus ojos puestos en las piezas venidas de Quito.

El comercio informal y las redes familiares

Debido a que el comercio de obras de arte, consideradas mayoritariamente como tales en la actualidad, es tratada de forma genérica como uno de los tantos "efectos de la tierra" que los comerciantes llevaban y traían, individualizar el fenómeno resulta aún muy complejo. Además, casi ninguno de los ponentes del simposio se enfocó en este tema. Gustavo Vives presenta un documento muy interesante de 1794: un contrato entre las carmelitas de Medellín y un comerciante en el que se aprecia el embalaje y traslado de obras, los costos del flete y los peligros que suponía el envío por tierra de esculturas desde Quito. Sin embargo, este podría ser un tema a ser investigado en un futuro cercano.

De lacas de Pasto a retratos de héroes

Se ha generalizado la idea de que la exportación de las artes quiteñas estaba centrada básicamente en lienzos y tallas de madera para el culto. Sin embargo,

los diversos aportes señalan un universo muy amplio de objetos que salían de los talleres, desde materia prima para la elaboración de óleos, rosarios, hasta obras de talla religiosa de grandes dimensiones con sus aditamentos de plata como las que hallamos en el Museo de Arte Religioso de Popayán.

Quizás uno de los productos más interesantes que devela una historia compleja de acomodos, despliegues y repliegues, es el arte del barniz de Pasto. Estudiado por María del Pilar López. Ella propone que lo que fuera una técnica prehispánica que tuvo su origen en la región colombiana de Nariño, se extendió por los Andes hasta Cuzco y finalmente sufrió un repliegue a la región de origen, pasando por Quito hasta Pasto, lugar de origen de la materia prima, la resina del árbol denominado "mopa mopa". Los incas se habían apropiado de la técnica integrándola a la producción de objetos como los *queros* y sería el sistema mitimae el que probablemente posibilitó su difusión. Ya en contacto con Europa, nos dice López, entre Pasto y Quito se reanudó o sobrevivió la producción del barniz, una técnica de impermeabilización y decorado en madera semejante a las lacas chinas y los barnices europeos, con patrones decorativos distintos a los prehispánicos y que en este nuevo contexto tuvieron gran aceptación.

Gloria Cortés y Francisca del Valle hablan de cambios importantes que se operan durante el siglo XIX, cuando la imagen religiosa va secularizándose, cosa que se ve reflejada en las series comisionadas desde Santiago a los talleres quiteños; tal el caso de la serie de "Nuestra Señora del Rosario" en donde se incorporan retratos oficiales y paisaje local en la obra fundacional. Es interesante el planteamiento que hacen sobre las transformaciones del imaginario latinoamericano y cómo los artistas fueron sensibles a las mismas, si bien en muchas ocasiones tenían como referente el grabado, las representaciones eran resignificadas a través de la organización de contenido y la originalidad del mensaje.

Detalle de la Última Cena,
Bernardo Rodríguez, 1780,
óleo sobre lienzo, Museo Ar-
quidiocesano de Arte Religioso,
Popayán.
Foto Alfonso Ortiz Crespo.

Significaciones, resignificaciones y uso de las imágenes exportadas

Los lienzos enviados desde Quito, en particular las series de la "Doctrina Cristiana" y la serie de "El Alabado" en San Francisco de Bogotá -el primero de Miguel de Santiago, el segundo seguramente del círculo de este artista-, materializan la influencia que habría ejercido la experiencia evangelizadora en México sobre otras regiones y particularmente en Quito, puesto que a través de la exportación de lienzos desde este centro y otras ciudades se aseguraba la circulación de ideales franciscanos de evangelización. Carmen Fernández-Salvador hace un análisis muy iluminador de la primera serie destinada a una audiencia más letrada, entrenamiento de sacerdotes, perfeccionamiento pastoral en el Nuevo Mundo, y con el fin de que los fieles se identifiquen con los miembros de la orden; la segunda, destinada a un uso público en la iglesia operando en estrecha relación con la palabra de los predicadores, no como ilustradores de la palabra oral o escrita y la arquitectura como el "palacio de la memoria". Por la misma línea apunta Adriana Pacheco con el *locus orandi* de las carmelitas del Carmen de Santafé de Bogotá en el que se emplean imágenes quiteñas y el papel que juegan en la oración.

La colección de Niños de fanal de Quito en el Museo de la Merced de Santiago de Chile, resulta un pretexto para Olaya Sanfuentes, para indagar en la vida cotidiana y la diversidad de prácticas; cuerpo e infancia, el uso de las imágenes y sus contextos: espacio simbólico coherente entre el rezo, la práctica espiritual y la ofrenda material.

Un aporte relevante es el trabajo de Gloria Cortés y Francisca del Valle, al intentar establecer los nuevos móviles que motivan la exportación de series religiosas quiteñas en el Chile decimonónico, ya que si bien -anotan- se mantiene una estética colonial, se incorporan elementos relacionados con el concepto de "nación", retratos y paisajismo, una transferencia de patrones y relectura de contenidos. Los hacen con el "Santoral Dominicó" de la re-

coleta del Belén de 1841, encargada a Antonio Palacios y pintada por Nicolás, Tadeo y Ascencio Cabrera con el apoyo de grabados. Un proceso de modernización y transformación del imaginario latinoamericano, los sistemas de interpretación de textos y modelos de interpretación en el cual estas representaciones fueron apropiadas y resignificadas a través de la organización del contenido y la originalidad del mensaje. Trabajan otras dos series dominicanas, "La Vida de Santo Domingo" de 1837 del templo de Santo Domingo y "Las Postrimerías" en el convento de San Vicente Ferrer (48 cuadros de un total de 70) de 1841 y 1847, del taller de los Cabrera, pero que cuenta con la participación de Antonio Palacios y su hijo Manuel.

Poco a poco el imaginario local y el rechazo a la tradición cobraron fuerza entre los jóvenes chilenos cuando surgieron talleres independientes que vinieron de Europa con planteamientos antiacadémicos; tal es el caso de Antonio Smith quien instauró la pintura del paisaje entre los chilenos. Por 1875, año de la "Exposición Internacional de las Artes y las Industrias" en Santiago, se difundió la modernidad y empezó la circulación de litografías de maestros como Blanes, de hechos históricos, sobre todo pintura de historia.

El simposio y el libro que difunde las participaciones resultan un laboratorio muy rico en torno a temas, casi todos tratados por vez primera y que descubren a través del caso Quito, cuánta riqueza podría haber en el análisis cruzado de miradas y lugares, que como Quito, también fueron emisores o receptores de obra colonial hasta bien entrado el siglo XIX. Sólo me queda, entonces, agradecer a Alfonso Ortiz Crespo como coordinador del evento y quien tan acertadamente organizó un equipo de investigadores dispuestos a escuchar, reflexionar y transformar los textos a la luz de los descubrimientos o los planteamientos de los mismos colegas, a modo de obra abierta. Es esto lo que deseamos que sea, una obra abierta que invite a otros o nosotros mismos a reformular este proceso de intercambios entre la América Latina y Europa.

