



*El arte de la pintura en Quito colonial/
The Art of Painting in Colonial Quito**

Ed. Suzanne L. Stratton-Pruit
Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series,
vol. 6 (Filadelfia: St. Joseph's University Press, 2012)

por
LUISA ELENA ALCALÁ**

El arte de la pintura en Quito colonial es una contribución importante sobre un área geográfica de Hispanoamérica que, tradicionalmente, la historiografía histórico-artística ha considerado más rica en escultura y arquitectura que en pintura. Los autores se enfrentan al reto de ofrecer una historia de la pintura quiteña cuando la documentación es escasa, el estado de conservación de las obras dispar y la historiografía bastante repetitiva. La editora, Suzanne L. Stratton-Pruit, aborda estos problemas con sinceridad en su introduc-

* Texto recibido el 7 de octubre de 2013; devuelto para revisión el 19 de marzo de 2014; aprobado el 21 de abril de 2014.

** Doctora adscrita a la Universidad Autónoma de Madrid.

ción (“Nota de la editora”) y postula que en la actualidad no es posible —y quizá ni siquiera conveniente— escribir una historia de la pintura en Quito que fije desarrollos estilísticos y que incluya capítulos sobre artistas particulares porque simplemente no hay suficiente información para hacerlo con rigor académico. Atendiendo a esta circunstancia, en lugar de una monografía al uso se ha optado por un formato algo inusual que la editora bautiza con el nombre de “catálogo virtual” de exposición temporal. Se trata de una selección de obras presentadas, ya sea individual o colectivamente, mediante fichas organizadas cronológicamente y a las cuales les precede un estudio marco de la historiadora del arte Carmen Fernández-Salvador. Consciente de que el formato podría derivar en una lectura parcial e inconexa, Stratton-Pruit recomienda que se lea desde el principio hasta el final, sugerencia que esta lectora ha seguido y encuentra ventajosa. Si bien, a primera vista, podría parecer que un catálogo de exposición virtual es un formato que podría derivar en una miscelánea de obras, la lectura continuada del libro depara sorpresas interesantes ya que, al final, las fichas consiguen transmitir cierta unidad narrativa.

Muchas de las cuestiones metodológicas que aparecen en las fichas se introducen en los dos textos preliminares: el más breve de Stratton-Pruit y el ensayo de Fernández-Sal-

vador. El primero aborda problemas metodológicos generales que afectan al estudio de la pintura quiteña. La limitada información documental que se ha conseguido extraer de los archivos es uno de los obstáculos identificados. Sobre este asunto, Stratton-Pruit sugiere que es posible que no se consiga saber mucho más sobre la pintura quiteña mediante los documentos porque la propia sociedad no la valoraba suficientemente. Según su parecer, esto quedaría demostrado por el bajo coste de los lienzos, en algunos casos inferior al de sus marcos, o incluso porque, como sugiere Susan Verdi Webster en otro estudio que se cita,¹ el valor de las pinturas era tan bajo que los pagos por contrato de obra ni siquiera alcanzaban para cubrir los gastos notariales que hubieran podido dejar constancia de ellos. Si bien se trata de una explicación plausible para la escasez de documentos contractuales hallados, también es cierto que el bajo coste de lienzos era algo habitual en muchas geografías. Por ello, la información proporcionada por este tipo de documentación tendría que complementarse con otra, como la que se puede extraer de inventarios, testamentos, crónicas y descripciones de fiestas y que, por otra parte, ha sido utilizada en algunas fichas. Otro problema que plantea este prólogo es el de la cronología, imposible de fijar en muchos casos debido a que todavía se sabe poco de cómo operaban los talleres de pintores y cuáles eran las relaciones entre los artistas principales, sus discípulos y otros talleres de su entorno, algo que, por otra parte, sigue siendo una desiderata de los estudios de casi todos los centros pictóricos de los virreina-

tos americanos. Stratton-Pruit cierra su introducción debatiendo si lo que más importaba en la pintura en Quito era la función de las imágenes o algún elemento estético. Fiel a su trayectoria profesional, esta historiadora del arte se decanta por una historia de la pintura que le da prioridad a los valores estéticos sin, por ello, ignorar aspectos funcionales. Frente a una historia más antropológica del objeto como artefacto cultural, el libro da prioridad a los enfoques tradicionales de la historia del arte. Atribución, estilo e iconografía serán, por tanto, algunas de las cuestiones centrales tanto en las fichas como en el estudio histórico-artístico de Carmen Fernández-Salvador.

El ensayo de Fernández-Salvador ofrece una sinopsis de lo que sería este libro si se hubiera decidido hacer una monografía en lugar de una colección de fichas. Es decir, ofrece un panorama general del desarrollo de la pintura en Quito deteniéndose en las biografías de los pintores más conocidos. Lo mejor y más novedoso del ensayo es su primera parte, un análisis de algunos aspectos de la historiografía que denotan un profundo conocimiento de la autora y, sobre todo, su deseo de acabar con algunos mitos, leyendas y lugares comunes que han vertebrado la literatura anterior. Así, se desvelan episodios fundamentales de la historiografía de la pintura quiteña en el siglo xx en los cuales los nacionalismos y los deseos de enaltecer una historia local se apropiaron del patrimonio artístico. Estas cuestiones están relacionadas con investigaciones anteriores de la autora, como su extenso y valioso estudio “Historia del arte colonial quiteño: un aporte historiográfico” publicado en el volumen *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*.² Quizá valga la

1. Susan Verdi Webster, “La presencia indígena en el arte colonial quiteño”, en *Esplendor del barroco quiteño*, catálogo de la exposición (Hamburgo: Museum für Völkerkunde Hamburg, 2010).

2. (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Nacional, 2007).

pena subrayar que su análisis historiográfico entronca con una tendencia hacia la revisión historiográfica que en la última década también encontramos en otras geografías artísticas de Latinoamérica: véase, por ejemplo, la aportación de Armando Montoya López y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*³ o diversos ensayos en el volumen editado por Rita Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas*.⁴

El análisis crítico de la bibliografía como metodología revisionista para reescribir la historia de la pintura colonial en Quito que encontramos en el ensayo de Fernández-Salvador tendrá su seguimiento en muchas fichas del “catálogo virtual” escritas por ella misma, la editora y los demás contribuyentes: Ángel Justo Estebaranz, Andrea Lepage y Adriana Pacheco Bustillos. Por ejemplo, al abordar la atribución que José Gabriel Navarro hizo a Miguel de Santiago de la *Misa de San Gregorio* (cat. 7), Stratton-Pruit comenta que “la sugerencia de Navarro de que Miguel de Santiago pintara esta *Misa de San Gregorio* refleja el deseo de los historiadores quiteños del siglo xx por identificar a los autores de todas las grandes pinturas y esculturas realizadas en el Quito colonial” (p. 40, ficha 7).

Si se siguen estos lineamientos, lo más novedoso de este volumen es su voluntad de acabar con algunas atribuciones que se habían convertido en “clásicas” de la historiografía aunque, como sostienen los autores, quizá sin fundamento histórico suficiente. Buen ejemplo de ello es el devenir de la figura del pintor Nicolás Javier Goríbar (1665-1736). Tradicionalmente considerado el aprendiz de Miguel de Santiago (1633-1706) y continuador en el siglo xviii de su estilo, a Goríbar se

le venían atribuyendo diversas series de obras, entre ellas los conocidos profetas del Antiguo Testamento de la Compañía de Jesús y una serie de reyes de Israel y Judá en el convento de Santo Domingo. Puesto que la única obra segura (firmada) de este pintor es una pintura que representa un retablo de la Virgen del Pilar, se opta por desatribuir estas otras pinturas a Goríbar. Entre las atribuciones que se reconsideran también encontramos la serie de las alegorías de las naciones europeas relacionadas anteriormente con dos artistas del último periodo colonial, Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego (cat. 81).

Por todo, al final de la lectura del libro pareciera que hemos llegado a un nuevo momento en la historiografía. El problema, sin embargo, es que quedan muchas incógnitas y no se profundiza lo suficiente en este aspecto. Tras las desatribuciones, se abre el problema muy grande de qué hacer con estas obras y artistas, cuestiones que aquí no se llegan a abordar del todo, pero que serán preguntas obligatorias para quienes sigan la investigación de esta escuela. Por otra parte, si bien es cierto que la revisión historiográfica es necesaria, al desbancar algunas atribuciones el libro suscita (quizá inadvertidamente) ciertas inquietudes metodológicas: ¿debemos hacer una tabula rasa y volver a empezar partiendo sólo de aquellas obras claramente documentadas y con firmas auténticas? ¿Aquellos autores del pasado custodiaban algunos conocimientos sobre las obras que habían pasado de manera oral de generación en generación y que, en origen, tenían fundamento histórico? ¿Pudieron hacer atribuciones valiosas que ahora estaríamos perdiendo? ¿Pudieron leer firmas que el paso del tiempo ha borrado en los lienzos? ¿Custodiaban documentos que ahora se han extraviado? Hacer estas preguntas revela lo complejo que puede ser replantear

3. (Editorial Universidad de Antioquia, 2008).

4. (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

atribuciones aceptadas durante generaciones, lo cual no quiere decir que no sea necesario y deseable. En general, el único problema del estudio introductorio es su brevedad, pues toca diversos temas fundamentales para una historia de la pintura en Quito que uno desearía ver abordados a mayor profundidad.

Otro tema respecto al cual el estudio introductorio nos deja con ganas de saber más es el de los desarrollos estilísticos. El texto concluye con la idea de que la pintura quiteña era variada estilística y temáticamente. Para ilustrar lo primero, la autora se asoma a las series de vidas de santos como un género ideal para el estudio de desarrollos estilísticos. Se han conservado suficientes pinturas de estas series, especialmente de los siglos XVII y XVIII, como para facilitar comparaciones estilísticas y se concluye que las pinturas del siglo XVIII son más ricas en detalles decorativos, elaboraciones compositivas y teatralidad. La explicación que se ofrece para este desarrollo es que el cambio artístico acompañó a “las transformaciones sociales que tuvieron lugar en el Quito del siglo XVIII” (p. 14). La relación arte y sociedad (o estilo y gusto) es, sin duda, uno de los pilares de la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX y en la actualidad pero, de nuevo, hubiera sido deseable que esta hipótesis se demostrara y explicara con mayor detalle. Es más, es de esperar que futuros estudios aborden los aspectos sociológicos y antropológicos para así completar la visión que se pueda tener de estos materiales.

Por otra parte, es evidente que si la extensión del ensayo marco es reducida y su enfoque sintético es porque se ha querido privilegiar el análisis de obras individuales. La mayor parte del libro está compuesto por un catálogo de pinturas. Cada imagen está reproducida a color y a menudo se incluyen detalles, algo de agradecer ya que muchas de ellas

no habían sido reproducidas con anterioridad o, por lo menos, no a color ni a página completa. Las obras escogidas son casi todas de instituciones públicas y eclesiásticas de Quito y se aclara en la introducción que la decisión de excluir las pinturas quiteñas en el extranjero se debió a la existencia de una publicación anterior y complementaria de ésta, editada por Alfonso Ortiz Crespo, *El arte quiteño más allá de Quito*.⁵

Como se ha dicho, las fichas son individuales o colectivas. Es interesante que estas últimas reúnen obras diversas siguiendo una variedad de criterios. A veces se agrupan series de pinturas que en el pasado se habían ilustrado sólo mediante una obra representativa de cada serie. Otras fichas colectivas abordan obras que comparten elementos iconográficos o compositivos, lo cual sirve para identificar composiciones que gozaron de popularidad en Quito. Evidentemente, hubo temas recurrentes en todo el mundo hispánico, como el de la Inmaculada Concepción (cat. 28), pero también encontramos fichas que reflejan un gusto más local, como la dedicada a las cuatro obras de *Cristo consolado por los ángeles tras la flagelación* (cat. 39). La predominancia de este modelo compositivo permite empezar a concretar modelos y tendencias artísticas predilectas en esta época en Quito. Finalmente, hay fichas que combinan obras de distintas épocas, manos e incluso temas, con la intención de poner de manifiesto desarrollos locales en ciertos géneros pictóricos. Un buen ejemplo es la ficha que junta el lienzo anónimo del *Martirio de un franciscano* con la pintura, mejor conocida, de Antonio Astudillo como *Fray Jodoco Ricke bautizando a los nativos* (cat. 10). Las dos obras representan temas de la histo-

5. (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Nacional, 2010).

ria local, un género que ha recibido mucha atención en la historia de la pintura novohispana, cuzqueña y limeña, pero del cual quedan menos ejemplos para el ámbito quiteño. Recordar su presencia en esta geografía constituye una valiosa aportación; además, el cuadro del martirio es de gran interés porque incluye un extenso paisaje, algo que a primera vista puede parecer bastante inusual en la pintura virreinal en general, pero que quizá sea un indicador de cambios de gusto que aparecen en el siglo XVIII.

Sean fichas colectivas o individuales, todas abarcan un amplio abanico de temas y es por eso mismo que si uno las lee en orden, se consigue una lectura coherente y rica en contenidos. En conjunto, las fichas perfilan casi todos los temas centrales para el estudio de la pintura quiteña. Las primeras introducen el papel formativo de la escuela de oficios en el convento de San Andrés en el siglo XVI, así como la limitada disponibilidad de pigmentos y materiales para un mayor desarrollo de la práctica pictórica en los principios de la época colonial. Más adelante, las que se dedican a obras del siglo XVIII ponen de manifiesto la conocida deuda de la pintura ecuatoriana con las estampas de los Klauer. En casi todas las fichas encontramos análisis iconográficos y se abordan cuestiones de mecenazgo cuando éstas se conocen. Respecto al uso de las imágenes, se enfatiza la función didáctica de muchas pinturas pero también la devocional, criterio que se utiliza como eje temático para reunir varias obras de pequeño formato en una de las fichas colectivas (cat. 61). En otras se hace hincapié en la construcción de identidades mediante la pintura. Si bien se trata de un tema evidente cuando se aborda el género del retrato, también se incorpora al analizar algunos conjuntos de pinturas localizados en conventos y monasterios y que configuraban

un sentido de identidad corporativa. Por otra parte, es notable que en al menos un caso (cat. 60) se alude al tema de las mujeres pintoras.

Cabe mencionar que dos de las fichas se adentran en la relación con obras europeas. En una se presenta como hipótesis que la *Alegoría franciscana del Juicio* (cat. 37) es una pintura europea reelaborada en un taller local, una cuestión interesantísima por cuanto debió ser una práctica mucho más extendida en toda la geografía iberoamericana de lo que se ha documentado. Por otra parte, en el estudio de la pintura de Nuestra Señora de los Dolores de 1754 (cat. 40) se establece una comparación sugerente con una obra española albergada en el Museo de Arte Colonial que pudo servirle de modelo.

Un aspecto complementario, abordado en muchas fichas, es el estado de conservación de las piezas, aunque quizá no siempre con el detalle que algunas requerirían o, por lo menos, con una consideración sobre si la condición ha afectado y de qué manera el estudio de las obras. Como es bien sabido, el estado pobre de conservación de muchísimas pinturas de la época virreinal es un problema grave ya que condiciona el tipo de análisis que se puede hacer y la manera en que entendemos a los pintores. Es decir, la tarea de atribuir o asignar una obra a un taller o al círculo de un pintor se hace tanto más difícil y confusa si la obra en cuestión está en mal estado o ha pasado por una seria restauración. De cualquier manera, la información proporcionada es de agradecerse, como cuando se avisa que no se han ilustrado todos los lienzos de la serie de la vida de san Francisco de Antonio Astudillo (cat. 22) debido a graves problemas de conservación.

Como en todo catálogo, hay detalles y cuestiones en algunas fichas que han quedado fuera y que se podrían haber mejorado, pero,

en general, éstas son menores. Así, en algunas fichas se echa de menos un tratamiento más profundo de la obra, como en el caso del interesante cuadro de la *Dormición de la Virgen* (cat. 33b). En otras, hubiera sido deseable una ilustración de mayor tamaño, como en la *Apo-teósis de la Virgen de la Inmaculada Concepción con ángeles musicales* (cat. 26a), una obra que mide más de cuatro por dos metros y que se intuye rica en detalles. Sin embargo, en general, la calidad y el tamaño de las ilustraciones son excelentes y es una de las razones por las cuales se trata de una publicación indispensable para futuros estudios (igualmente elogiable es la idea de transcribir todas las inscripciones de los cuadros). De hecho, gracias a estas magníficas ilustraciones, el lector interesado se encontrará sumido en el estudio y le será difícil resistir la tentación de jugar con el rompecabezas que supone el anonimato y la atribución en la historia de la pintura colonial en Quito. Así pues, esta estudiosa se pregunta si habrá algún nexo entre el autor de las dos Inmaculadas (cat. 26 y 26a) y el de Nuestra Señora del Carmen (cat. 54b). Estas pinturas parecen compartir un mismo gusto por formas delicadas, fondos claros, una composición floreada y un tipo de querubín muy similar. Es un ejemplo de cómo este libro invita a descubrir nuevas personalidades artísticas y a repensar otras ya conocidas (Miguel

de Santiago, Goríbar, Astudillo, Samaniego, entre otros).

Los textos introductorios del volumen desvelan que se ha ideado como un complemento de otros libros, fundamentalmente el editado por Alexandra Kennedy, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*⁶ y el ya mencionado de Alfonso Ortiz Crespo, *Arte quiteño más allá de Quito*. A éstos habría que sumar las recientes publicaciones de los mismos autores del catálogo y, evidentemente, las de otros en el campo, todo lo cual hace evidente que se avecina un futuro prometedor para el estudio de la pintura quiteña colonial. Es de esperarse que con todos los materiales ahora disponibles, futuros estudios puedan abordar cuestiones mayores: de gusto, mercado, funcionamiento de talleres y relaciones artísticas locales, lo cual sin duda nos permitirá entender mejor el ámbito quiteño, así como contrastarlo con el de otros centros artísticos de la monarquía hispánica.

Por último, es menester mencionar que esta publicación de la editorial St. Joseph's University Press se suma a su trayectoria de ofrecer textos académicos bien ilustrados y de adentrarse en el campo del arte del mundo hispánico. La seriedad de la editorial y su sensibilidad hacia la tremenda necesidad que existe en el campo de este tipo de publicaciones son dignas de elogio.

6. (Hondarribia: Nerea, 2002).