

Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile

ALEXANDRA KENNEDY TROYA*

CIRCUITOS ARTISTICOS INTERREGIONALES:
DE QUITO A CHILE.
Siglos XVIII y XIX¹

ABSTRACT

Only recently has Latin American historiography approached the subject of the Spanish American art market, the routes by which the works of art reach their final destinations, i.e. the civil and ecclesiastical institutions and private individuals including artists, and the aesthetic, cultural and economic effects of these contacts and movements.

This study, one of the first of its kind, provides a revealing panorama of the relations between the art workshops of Quito, which produced images and paintings, and Chile, a very receptive market for works of art coming from the north.

* Universidad de Cuenca y Fundación Paul Rivet, de Cuenca, Ecuador.

¹ Este trabajo fue posible debido a la generosa invitación que me hicieron en 1994 para realizar un expertizaje de obras de arte quiteño en Chile, la Universidad Católica de Chile, la Fundación Andes y la Galería de Arte Jorge Carroza, en la ciudad de Santiago. La colaboración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos fue fundamental, ya que realizamos o revisamos la catalogación de los objetos más destacados. El arquitecto jefe de la sección de Inventario del Patrimonio, señor Rodrigo Valenzuela, nos acompañó en todas y cada una de las visitas, así como la fotógrafa de la institución, Marcela Roubillard. Detrás de esta invitación estuvieron mi colega la profesora Isabel Cruz, de la Universidad Católica, y el historiador Hernán Rodríguez Villegas, Gerente de Proyectos Culturales de la Fundación Andes, ambos no sólo fueron cálidos anfitriones sino que colaboraron académicamente con sus iluminadoras sugerencias y aportes bibliográficos. Esta ponencia fue presentada en el 49º Congreso de Americanistas celebrado en Quito entre el 7-11 de julio de 1997.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende atraer nuevamente la atención de lectores y estudiosos hacia uno de los aspectos más importantes de la producción artístico-artesanal colonial quiteña: la sobresaliente demanda en América Latina, sus causas y consecuencias. En este ensayo se intenta una lectura más amplia del fenómeno, vinculándola a la historia económica y social, no sólo estética. Para ello se ha seleccionado el caso de Chile, que consideramos podría dar luces muy particulares sobre la caracterización de la oferta y la demanda de este rubro en particular y ayudar a comprender mejor el impacto causado por este comercio, no sólo en el lugar de producción sino en el de los comitentes o peticionarios.

El fenómeno en la Capitanía General de Chile se perfila más claramente debido, sobre todo, a que es una región eminentemente recipientaria y en menor grado productora, y que requiere —a lo largo de toda su historia colonial— de obras de arte de Quito, Perú y Bolivia, principalmente. El caso de Quito es el más destacado cuantitativamente hablando y el que más se prolonga en el tiempo, ya que parece arrancar en el último tercio del siglo XVII —por el mismo período en que el famoso pintor quiteño Miguel de Santiago recibe importantes comisiones desde Bogotá y Lima— y concluir alrededor de 1860-70, en medio de una verdadera arremetida contra el barroco colonial quiteño tardío, desde los sectores neoclásicos de la elite santiaguina.

UN MAPEO ANTERIOR DEL TEMA: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema no es una novedad. Muchos investigadores chilenos han advertido la presencia destacada de obra colonial quiteña, cuzqueña y altoperuana en Chile. Algunos de ellos establecieron nexos con los investigadores ecuatorianos como José Gabriel Navarro, quien por 1950 constataría *in situ* dicha presencia. Por su parte, el padre José María Vargas intercambiaría valiosa información con sus homólogos chilenos, notas que constan sobre todo en los escritos del padre Luis Mebold y de don Eugenio Pereira Salas. El tema fue recalcado más recientemente por historiadores del arte como la profesora Isabel Cruz².

² Véase la bibliografía seleccionada: Luis Alvarez Urquieta, *La pintura en Chile durante la época colonial*, Santiago, 1933; Isabel Cruz, *Arte, Historia de la pintura y la escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Santiago: Edit. Antártica S.A. 1984; Isabel Cruz, *Arte y Fe en Chile Virreinal*, Santiago: Catálogo de Exposición del Instituto Cultural de Las Condes, abril, 1987; Luis Mebold, S.D.B., "Las últimas series de pintura colonial en Chile", *Revista Universitaria*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 8. Santiago, 1982, 120-139; Luis Mebold, S.D.B., *Catálogo de Pintura colonial en Chile. Obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985; Eugenio Pereira

Es decir, no partíamos de cero, existían las bases como para armar un primer rompecabezas. Una visita realizada en 1994 resultó muy reveladora. Se pudo detectar flujos migratorios de obras... y artistas, hecho este último que fuera advertido por el historiador chileno Hernán Rodríguez Villegas. El había realizado una importante recopilación de artistas extranjeros en Chile entre 1800 y 1850, algunos de ellos ecuatorianos, pintores y escultores, artistas-comerciantes. Por su lado, Navarro también había esbozado el fenómeno mediante fuentes distintas de información que resultan complementarias.

Entonces pensamos que una de las tareas urgentes era recuperar el material disperso. Intentamos una periodización inicial del fenómeno en su conjunto evitando crear una división Colonia-República inexistente. Se pretendió clarificar las modalidades en las comisiones, las formas de comercio y comerciantes, las adaptaciones de la obra frente a la demanda, la reorganización del trabajo al interior de los talleres y la repercusión de todas estas variantes en la repetición de modelos icónicos y en la prolongación del barroco quiteño hasta 1880 aproximadamente. Nos interesó observar el deterioro paulatino de la producción artística bajo la modalidad de libre comercio, la ausencia de patrocinio por parte del Estado ecuatoriano, una vez que la Iglesia y la aristocracia quiteñas se convirtieron en demandantes secundarias y, finalmente, la deserción inevitable de muchos artistas en busca de mejores posibilidades económicas y académicas.

Este trabajo se centra en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo siguiente y se procura trabajar hasta donde se pueda con el material que se cree corresponde efectivamente a objetos enviados dentro de este período, aunque por falta de datos de proveniencia podrían haberse escapado algunos errores. Precautelar este aspecto nos ha obligado a trabajar con fondos religiosos: monasterios, conventos, catedral o fondos estatales —museos del Estado— cuyo registro sobre la secuencia de propietarios es usualmente fiable. Aunque existen colecciones privadas extraordinarias que contienen bellísimas obras de arte quiteño, es difícil obtener información exacta y verídica sobre los años de ingreso y lugares de procedencia.

Salas, *Estudios sobre la historia de arte en Chile republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile/Fundación Andes, 1992; Hernán Rodríguez Villegas, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. Contribución a la historia del arte americano", *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, 100, Santiago, 1989, 337-407, y continuación en: N° 101 Santiago, 89-99; Alicia Rojas A., *Historia de la pintura en Chile*, vol. 1, Santiago: Vicuña Impresores, 1981; Alicia Rojas, "La pintura quiteña en Chile", conferencia presentada en el Tercer Encuentro Internacional de Historiadores, Pasto, Colombia, 23-26 de junio de 1992.

LAS CELEBRADÍSIMAS ARTES DE QUITO

Muchos historiadores, cronistas y viajeros durante los siglos XVIII y XIX dieron fe de lo *celebradísimo* que eran las *artes mecánicas* –i.e. escultura y pintura– en Quito, según palabras del historiador jesuita Juan de Velasco³. El ilustrado Eugenio Espejo corroboraría lo anterior y sugeriría a la Corona española apoyar este rubro, parte fundamental para la recuperación económica de la Audiencia, ya que era demandado fuera de esta y aseguraba importantes rentas, aunque ni de lejos aquello que se generaba por el comercio textil. Por los mismos años los viajeros Jorge Juan y Antonio de Ulloa en sus memorias mencionan que muchas obras quiteñas fueron llevadas a Italia y vistas con gran admiración.

Algunos informes y expedientes coetáneos que hacen referencia a los medios para *socorrer* y *fomentar* esta región de América durante la época de las reformas borbónicas, confirman el talento de los artistas quiteños –mayoritariamente indígenas y mestizos– y el que las artes eran estimadas y procuradas en Lima, Nueva España y en todas partes de América⁴.

En una memoria de 1802 sobre las manufacturas de Quito, atribuida a Juan de Larrea y Villavicencio, un conocido terrateniente quiteño, al parecer a solitud del científico Alejandro von Humboldt, se dice que:

Hay otros ramos pequeños, de extracción [además del textil], como pinturas, esculturas, y obras de cuerno, de que abastecen al Perú y Santafé hasta sus más remotos confines y nada traen á de la industria de esos dos Reinos, lo que prueba la maior aplicación de los Quiteños a las Manufacturas, y á las Artes...⁵

Un dato adicional ya citado por varios colegas anteriores, ilustra puntualmente lo antedicho. Entre 1779 y 1787 se registró la exportación de 264 cajones de esculturas y pinturas quiteñas con destino a España vía Guayaquil⁶.

³ Juan de Velasco, S.J., *Historia del Reino de Quito*, 2ª parte, Biblioteca Mínima Ecuatoriana, Quito: J.M. Cajica, 1960, 487-488.

⁴ A manera de ejemplo, véase el: "Expediente en que consta la Real Cédula dirigida a esta Real Audiencia para que conforme lo que se le ofreciese y pareciese sobre los medios de socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos", Quito, 1793, ANH/Q, Gobierno, Caja 26, doc. 22. VIII, 1789; citado por Gloria Garzón *et al.*, *Artisanos y gremios. Quito s. XVIII. Bernardo Legarda y su obra*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1992, (inédito), 4.

⁵ Christian Büschges, "Las manufacturas de la Provincia de Quito", de Juan de Larrea y Villavicencio (1802), *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* 9, 1996, 139-143. El documento se encuentra en el Fondo Alejandro de Humboldt de la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín.

⁶ Citado por José Gabriel Navarro, en: *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, 1.

A decir verdad –recalcaba el historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro por los años 30– las obras de arte quiteño colonial no se hallan esparcidas solamente en América, pues a Europa emigran en todo tiempo, y muy especialmente en el siglo XIX, en cantidades enormes⁷.

Hace referencia al conocido viajero francés Alcides d'Orbigny de quien relataba que después de lo que él había *saqueado* de Quito a mediados del siglo XIX ya nada importante había dejado allí para los nuevos curiosos y coleccionistas de arte americano que le sucediesen...⁸

CIRCUITOS COMERCIALES ESTABLECIDOS

Durante el siglo XVI y hasta aproximadamente mediados del siglo siguiente, la Audiencia de Quito fue parte de un vasto espacio económico a través de la división geográfica de la producción mercantil. Posteriormente estos territorios se convertirían en los Estados nacionales de Bolivia, Perú, Ecuador, Chile, Argentina y Paraguay. Sempat Assadourian calificó al conjunto regional de aquellos siglos como el *espacio peruano*, con su eje vertebrador en la economía minera⁹.

Al interior de los subespacios se generaron especializaciones en el trabajo y se estructuraron sistemas de intercambio que dieron a cada una de las regiones una determinada participación y desarrollo dentro del conjunto. *La intensidad del intercambio de cada región con otras regiones del conjunto* –asegura el citado autor– *es absoluta o superior a la intensidad con cualquier otra región externa*¹⁰.

En el caso de Quito, la economía de la Audiencia se constituyó alrededor del sector obrajero de la Sierra y posteriormente de las producciones de cacao en las plantaciones costeñas y la cascarilla en Cuenca y Loja, al sur de la Sierra. Por largos períodos, la economía textil de Quito... *quedó a merced y mostró dependencia de los ciclos productivos mineros y evidenció que su relación con la metrópoli estaba mediatizada por los comerciantes limeños, quienes distribuían los paños quiteños a lo largo de todo el espacio virreinal*¹¹, añade la historiadora Christiana Borchart.

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

⁹ Sempat Assadourian, *El sistema de la economía colonial, mercado interno, regiones y espacio económico*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

¹⁰ *Ibíd.*, 138.

¹¹ Christiana Borchart de Moreno, "Más allá del obraje: la producción artesanal en Quito hacia finales del período colonial", *Memorias*, Quito, 1995, 2.

La exportación de obras de arte quiteño en Suramérica aprovechó de estos circuitos. Estos se establecieron con el sur desde el siglo XVI y se abrieron con el norte a partir de la crisis textil del último tercio del siglo XVII, momento en que se redujo la producción en un 50%, se sustituyó el paño por la bayeta y se expandió el comercio hacia los centros mineros neogranadinos que se encontraban en franco posicionamiento durante el siglo XVIII. Parece ser que precisamente durante esta crisis arrancó un comercio de arte menos incipiente tanto al norte como al sur.

En consecuencia, la producción obrajera, si bien fue predominante en Quito, no fue la única. Es justamente a partir de este punto que Borchart desarrolla algunos trabajos que pretenden esclarecer el tipo de productos artesanales elaborados paralelamente y las formas de producción y circulación, como fuentes para la comprensión de cómo quiteños y quiteñas enfrentaron la crisis antedicha¹².

A finales del XVII y durante el siglo XVIII se intentó un viraje a las relaciones mercantiles externas, diversificando tanto los productos como los puntos de comercio, que si bien siguieron fuertemente vinculados al sur, se ampliaron —como dijimos— e incorporaron la región de las minas del Chocó al sur de Colombia y las ciudades centro-norte del mismo país.

En esta ampliación y diversificación del mercado tuvieron cabida aquellas artesanías, producto de la industria doméstica y que, como bien señala la mencionada investigadora, ha sido poco estudiado para el caso ecuatoriano.

Durante el siglo XVIII Quito enviaba al sur: gualquitas de mullos, rosarios, dienteitos de oro y plata falsos, galones de oro y plata; botones de oro y plata, de filigrana, barba de ballena, y de azabache, trensillas, telas de cedazos, puntas de rengo, pita blanca y negra y, por supuesto, cuadros y esculturas. Para estos años, el circuito con el norte fue distinto. Estuvo más bien vinculado con los productos obrajeros: tejidos de lana y algodón —bayeta y lienzo—, en grado menor jergas, alfombras, frazadas, sombreros, listados y macanas. También se iban productos de cuero, esculturas y cuadros¹³.

Cabe recordar que en Quito no existía un consulado y por lo tanto en la actualidad se dificulta el estudio de comercio, a diferencia de otras partes de América en el que se lo ha realizado a través del gremio de mercaderes,

¹² Además del artículo citado en la nota anterior, véase: Christiana Borchart de Moreno y Segundo Moreno Yáñez, "La historia socioeconómica en el Ecuador en el siglo XVIII: Balance y tendencias": *Revista de Indias*, Vol. 49 N° 186, Madrid, 1989, 379-409; Christiana Borchart de Moreno, "Los circuitos mercantiles de Quito (1780-1830)", XII Jornadas de Historia Económica CRICYT-Mendoza, Argentina, 2-4 de septiembre de 1992; Christiana Borchart de Moreno, "Circulación y producción en Quito. De la Colonia a la República", *Siglo XIX Revista de Historia* 14, Tandil, julio-diciembre de 1993, 73-97.

¹³ Borchart, "Circulación y producción en Quito", art. cit.

vinculados a la Carrera de Indias y al comercio a gran escala. El caso de Quito –añaden Borchart y Moreno– durante los siglos XVII y XVIII fue distinto ya que el contacto directo con España no fue frecuente, sino a través de intermediarios en Cartagena y Lima. Los comerciantes quiteños eran criollos, no pertenecían a la elite colonial. Además, en muchos casos como el de los obrajeros, estos podían organizar la comercialización de sus productos, servirse de agentes en Lima y estar involucrados en el negocio de importaciones y comercio local¹⁴.

Existían, que duda cabe, los intermediarios locales y rutas alternativas por la Sierra: Quito-Cuenca-Loja-Piura-Lima o desde el puerto de Guayaquil por vía marítima hasta Lima, en ambos casos podían continuar hasta la costa chilena. Es difícil conocer qué y cuánto se quedaba en Lima y qué y en qué cantidades se redistribuía hacia Chile. La documentación señalará únicamente el destino a Piura o Lima.

EL COMERCIO DE ARTE DESDE QUITO

En el caso de las obras de arte la situación se complica aún más, ya que este tipo de comercio debió haberse dado en circunstancias muy informales, es decir que no pasaba a través de la oficialidad ni se pagaba alcabalas, ni antes ni después del reconocimiento oficial que hiciera en 1783 el Rey de pintores y escultores como artistas –ya no manufactureros– y, en consecuencia, exentos del pago de impuestos¹⁵.

Es muy probable que lo más frecuente fueran los encargos de convento a convento homólogo, tal como sucedió con la orden dominica en Santiago a la de Quito o entre franciscanos en Quito y Popayán. Quizás el contrato –si el volumen así lo ameritaba– entre el artista quiteño y el convento en Quito, fuera despachado a través de valijas de los propios curas que iban y venían. En otras ocasiones los cuadros irían enrollados, las piezas sueltas de esculturas (caras, manos, pies), junto a otras mercancías, en manos de mercaderes no especializados. Es probable que estos fuesen declarados bajo el genérico de *efectos de la tierra*, ya que su valor era extremadamente bajo¹⁶. Quizás el envío por correo,

¹⁴ Borchart y Moreno, "Balance y tendencias de la historia socioeconómica..." art. cit., 22-26.

¹⁵ Véase Ramón Gutiérrez, "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes", en: Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1995, 25-50.

¹⁶ Una detenida revisión de los libros de gastos de los conventos de Santo Domingo, San Francisco y San Diego, en Quito, y el Monasterio de las Conceptas, en Cuenca, corroboraría aquello señalado para los casos mexicano y peruano por Jorge Alberto Manrique y Ramón Gutiérrez, respectivamente, de que el marco de una obra tenía un valor muy superior al del lienzo debido al costo de materiales y mayor complejidad en la ejecución. Las pinturas y esculturas eran por lo general sumamente baratas.

un tipo de envío más costoso, se relacione con los otros objetos de arte como marcos o molduras recubiertos de pan de oro, o urnas de cristal engastadas en oro o plata, para los pequeños Niños.

Fuera de la relación interconventual o artista-comerciante, podría ser que estos mercaderes concentraran el grueso de las exportaciones de varios productos artesanales, organizando su trabajo como pequeños empresarios que contrataban de acuerdo al pedido en Lima o Santiago, el trabajo en los talleres-tienda-domicilio de los artistas. El *putting-out-system* o contrato a destajo, como mencionaría Christiana Borchart, debe haber tenido gran éxito para el rubro artístico-artesanal, sobre todo en los períodos de alta demanda, como lo fue el del último tercio del siglo XVIII.

TIPOS DE OBRAS DE ARTE Y COMPLEMENTOS

La pintura que viajaba era trabajada sobre distintos tipos de soporte: lienzo, tabla, jaspe o mármol, cobre y latón. Los marcos de cuadros –usualmente de madera tallada, dorada y policromada– eran muy cotizados, sobre todo sus *copetes* o remates superiores que durante el período rococó alcanzaron verdadero esplendor. Las esculturas eran talladas en dos modalidades, en bulto redondo o por partes, para ser ensambladas en el lugar de destino: cabezas o *caritas decorosas*, manos y en ocasiones los pies-base, que constituirían las obras denominadas a candelero o de vestir, por entonces en desuso en Europa. Las piezas grandes hacían referencia a una advocación en especial, aunque desde Quito también se exportaron piezas de conjunto de pequeño formato: nacimientos y calvarios.

Por otra parte, complementos a las imágenes religiosas –santos y Niños– fueron urnas y nichos demandados desde otras provincias americanas. Es posible que elementos como las mascarillas de plomo, usadas en la elaboración de rostros, las urnas de cristal, al igual que las bolas de cristal para los ojos, fuesen productos importados desde Europa y reelaborados o decorados para el uso interno y la exportación. También se conoce que Quito enviaba insumos para la elaboración de obras de arte como libros de oro y plata para recubrir la madera. Según Navarro, una considerable cantidad de estos iban hacia el sur, quizás a manos de los santeros chilenos. Adicionalmente se exportaban ornatos para imágenes, corales, mullos, granates, cuentas de oro y latón¹⁷.

¹⁷ Además de los citados trabajos de Christiana Borchart de Moreno, véase: José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, op. cit., 38, 40 y 46; Gabrielle G. Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987, 105, 112 y 123.

Una aclaración adicional, la obra de arte no era vista, ni valorada, ni concebida como tal en sentido estético. El arte religioso –al igual que una vestimenta– era un bien de uso, tenía un carácter funcional, servía para un fin, el de transferir, afianzar o consolidar un credo religioso en particular. Este hecho, muchas veces acotado por los historiadores del arte latinoamericano, aclara ciertos aspectos importantes de la realidad artística americana: el persistente anonimato, cuando en Europa se hacía expreso reconocimiento al artista, *la falta de originalidad*, la imitación de imágenes grabadas hasta bien entrado el siglo XIX, la repetición de prototipos hasta el cansancio, el apego a formas y expresiones europeas, así como traslados lineales de paisajes u otros elementos foráneos. En Quito estos aspectos fueron especialmente sobresalientes debido, por un lado, al poder de la Iglesia y a una sociedad altamente clericalizada, aunque la aristocracia emergente de la segunda mitad del XVIII animara la inclusión de formas y contenidos rococó en escultura, pintura y sobre todo las artes útiles, creando un espacio delicioso y sorpresivamente sensual que puede ser apreciado en muñecas y piezas secundarias de los nacimientos; y por otro, a la tardía participación del Estado en la formación de sus artistas y a la débil introducción del Neoclasicismo¹⁸.

El continuismo del barroco colonial quiteño hasta alrededor de 1880 ha sido motivo de algunos trabajos de la autora¹⁹. Evidentemente este se pudo sostener y alargar tanto debido a la extraordinaria demanda –sobre todo de Chile– durante la primera mitad del siglo XIX. El continuismo no sólo se dio en territorio ecuatoriano sino que fue “exportado” a Chile a través del establecimiento definitivo de muchos artistas quiteños.

EXPORTACIÓN DE SERIES PICTÓRICAS Y OBRAS SUELTAS

Como señalamos, es posible que el comercio de obras quiteñas de arte hacia Chile se haya iniciado hacia fines del siglo XVII, aunque requerimos de

¹⁸ Para una ampliación de estos temas consúltense los siguientes trabajos de la autora: Alexandra Kennedy, “La fiesta barroca en Quito”, *Anales del Museo de América* 4, Madrid, 1996, 137-152; “La esquivada presencia indígena en el arte colonial quiteño”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 4, Quito, 1993, 87-101; “Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 2, Quito, 1992, 119-184.

¹⁹ Alexandra Kennedy, “Arquitectura residencial: continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX. El caso de Cuenca”, *Trama* 45, Quito, diciembre, 1987, 37-44; “Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del siglo XX”, *Trama* 48, noviembre, 1988, 40-46; Kennedy y Alfonso Ortiz, “Reflexiones sobre el arte colonial quiteño” en: *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 5, Quito-Barcelona, Corporación Editora Nacional/Grijalbo, 1989, 163-185; Kennedy y Ortiz, “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano” en: *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8, 1990, 115-133; Kennedy, “Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)”, en *Estudios de Arte y Estética* 37, México: UNAM, 1994, 223-241.

investigación documental y constatación visual mucho más profundas y sistemáticas.

Una de las formas adoptadas por los peticionarios de obra fue la solicitud de series pictóricas. Una de las más antiguas transacciones de serie que conocemos es la denominada *El Alabado*, integrada por once cuadros, pertenecientes al Monasterio de las Capuchinas en Santiago. Unos investigadores chilenos, sin embargo, creen que esta corresponde a la primera mitad del siglo XVII, otros al tercer tercio; en el primer caso la califican anónima y anterior a Miguel de Santiago; en el segundo, al círculo de Santiago. Me inclino por la segunda hipótesis.

Estas once telas (de 135 x 185 cm aprox.) yuxtapuestas forman la advocación *Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Virgen ni de duda de pecado concebida*. Existe una serie sobre este mismo tema pintado por Miguel de Santiago en la iglesia de San Francisco de Bogotá y que habría llegado a esta ciudad a raíz de un canje con obras de Gregorio Vásquez²⁰. Otra serie catequística pintada por el mismo artista fue enviada a la catedral de Bogotá –Los Artículos de Fe–, ambas fueron entregadas alrededor de 1673.

Algunos investigadores coincidimos con que la mencionada serie chilena estuvo seguramente inspirada por Miguel de Santiago, aunque realizada por alguno de sus oficiales. Uno de los asiduos asistentes a su taller, “aficionado al arte” y aún no investigado ni se conoce obra firmada por él, fue un pintor de Concepción, Chile, Antonio Egas Venegas Fernández de Córdova, quien contraería matrimonio con la hija de Santiago, Isabel, verdadera discípula. ¿Es posible que Egas haya sido el vínculo con Chile?

Otro de los discípulos fue el célebre pintor quiteño Nicolás Javier de Goribar, a quien entre muchas otras obras se le atribuyó la serie de *Los Reyes de Judá* (85 cm diámetro), del convento de Santo Domingo de Quito. Navarro negó esta atribución y descubrió que había sido pintada por un artista de menor talla: A. Martín Chiriboga y León en 1780, y obsequiada al convento. Una serie similar fue pintada para el convento de la Merced, en Santiago, 13 óleos (85 cm diám.) de marco octogonal igual que la de Quito. Muestran a los personajes de busto y, estética y cualitativamente hablando, la serie chilena se acerca mucho más al estilo de Goribar. Esta misma serie fue copiada por Vicente Pazmiño en Quito en 1852 y recibió el sexto premio de la exposición promovida por la Escuela Democrática Miguel de Santiago, demostrándonos que en los círculos artísticos quiteños la práctica de copiar a los maestros coloniales locales era muy bien recibida y promovida, como señala el escritor Juan León Mera

²⁰ Eduardo Arango, “El Alabado de Miguel de Santiago”, Cuadernillo de Arte 2 *Revista Ilustración* 20. Bogotá, enero de 1954, citado por Mebold, *Catálogo de pintura colonial*, op. cit., 194.

en un esclarecedor artículo de 1894. Es posible, entonces, que el mismo Pazmiño haya realizado otra serie para Santiago o que algún otro colega lo haya hecho por las mismas épocas²¹.

Conocemos otra serie de catorce óleos —de un total de 19— del pintor quiteño Laureano Dávila, sobre la *Vida de Santa Rosa de Lima*, solicitada por el monasterio de las dominicanas de Santa Rosa de Santiago (126 x 165 cm aprox.). Según Mebold, pudo haberse trabajado cerca de los jesuitas llegados de Italia y Alemania a Quito y que influyeron en la incorporación de un característico estilo quiteño barroco-rococó con rasgos germanos e italianos²². El investigador realiza un acertado análisis comparativo entre esta serie y la de *San Francisco Xavier*, atribuida por él a Manuel Cruz —no a Hernando de la Cruz— en 1762 y que en la actualidad se halla en la Merced de Quito, desde la expulsión jesuítica. En efecto, ambas series son muy parecidas en estilo y no es de extrañar la relación de la Compañía de Jesús con el monasterio de Santa Rosa, ya que este fue fundado por el jesuita Ignacio García.

Además de estas conocidas series se conservan obras pictóricas sueltas de carácter religioso y que corresponden al barroco y rococó de la Escuela quiteña. Es importante señalar que en el caso de la pintura de este período, no se hacen *concesiones*, es decir, el lienzo llega tal cual se haría para un comitente quiteño. La calidad de los envíos varía notablemente. Existen obras de extraordinaria factura como el *Ecce Homo*, del Monasterio de las Capuchinas (83 x 58 cm), que debió haber sido realizado por la misma mano del *Ecce Homo con los instrumentos de la Pasión*, que se exhibe en el Museo de Arte Colonial de Quito y cuya similitud es extraordinaria. Existen obras de mediana calidad como *La Coronación de la Virgen* (77 x 60 cm), en el mismo monasterio.

Parece ser que la obra suelta en pintura responde en buena medida a la iconografía mariana, con ciertas inclinaciones al tema de la *Dolorosa*

²¹ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Din ediciones, 1991, 111, figs. 68, 69 y 234; I. Cruz, *Historia de la pintura y escultura en Chile, op. cit.*, 51-52; Juan León Mera, "Concepto sobre las artes, 1894", en: *Teoría del arte en el Ecuador*, introd. Edmundo Ribadeneira, Vol. XXXI, *Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano*, Quito: Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional, 1987, 291-321.

²² No hemos hallado aún ningún indicio sobre la vida y obra de Laureano Dávila. Mebold hace referencia a la cercanía de este con influencia jesuítica debido sobre todo a que en la parte superior del cuadro *Santa Rosa ante los inquisidores* (Nº 9 de la serie), se incluye este nombre junto al de los grabadores Galle y Wagner, haciendo una excepcional y única referencia a las fuentes grabadas o inspiradoras. Los grabados de los flamencos Galle —Cornelis y Phillips— fueron extremadamente usados, sobre todo durante el último tercio del siglo XVI y primera mitad del XVII. El pintor cuzqueño Diego Quispe Tito realizó una serie en 1663 de San Juan Bautista en base a grabados de los Galle y que actualmente se halla en la parroquia de San Sebastián, de Cuzco (véase José de Mesa, "The Flemish Influence in Andean Art", in: *America. Bride of the Sun. 500 years. Latin American and the Low Countries*, Antwerp: Royal Museum of Fine Arts, exh. catalogue, 12-31.5.92 183.

(Trinitarias Descalzas, Santiago, 75 x 59 cm; Capuchinas, Santiago, 170 x 128 cm), la *Virgen del Carmen* (Carmen de San Rafael, Santiago, 87 x 62 cm), o la *Virgen de la Merced*, protectora con los santos fundadores u otros al estilo de aquel bellissimo lienzo de Manuel de Samaniego y Tadeo Cabrera *Mater Omnium Sanctorum* (230 x 180 cm) en el convento del Tejar en Quito. Este prototipo fue repetido al cansancio²³. Existe una interesante obra con esta misma iconografía en el Museo Histórico de Santiago: *Virgen de la Merced con don Juan Jerónimo de Ugarte y doña Jerónima Salinas* (inv. N° 305), que si bien no ha sido atribuida a la Escuela Quiteña, podría haber sido pintada por un quiteño residiendo en Chile, caso frecuente —como veremos— durante las primeras décadas del siglo XIX.

LA EXPORTACIÓN DE ESCULTURAS “ENTERAS” Y “POR PIEZAS”

La escultura exportada a Chile es actualmente el rubro más reconocido y más trabajado por los mismos investigadores chilenos. Parece ser que esto se dio cuando la Escuela Quiteña —representaba sobre todo por la talla— cobró esplendor especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, no faltan obras quiteñas registradas en Chile que corresponden a años anteriores. Decenas de calvarios, nacimientos, crucifijos, Niños, ángeles romanos, santos y vírgenes, tuvieron gran acogida tanto en los templos consagrados, como en las casas de ciudad y de hacienda de aquella elite que —tras el apaciguamiento de la Guerra de Arauco y el incremento agrícola y comercial— pudo adquirir obras importadas²⁴. El trabajo de los santeros locales era más bien modesto y suplía a otros sectores de la sociedad chilena. *Del patrimonio de*

²³ A manera de ejemplos véanse los óleos en los monasterios de Santa Clara la Antigua (63 x 47 cm) y el Carmen de San Rafael (59 x 69 cm) y en el Museo Histórico Nacional (70 x 51 cm, inv. N° 717), en Santiago.

²⁴ Como ejemplos sobresalientes véanse: *Calvarios*: (M. del Carmen de Maipú, altura máxima 44 cm); *Nacimientos* (en *idem* 66 x 80 x 62, pequeño gabinete); *Crucifijos* (en *idem* 79 x 41 x 13 cm), Monasterio del Carmen de San José (51 x 39 x 8 cm); Museo de San Francisco, *Cristo Muerto* (70 x 44 x 12) y uno agonizante (72 x 52 x 12), conocido como el *Cristo de Bernardo O'Higgins*, ya que se cree perteneció a este conocido político. *Niños acostados, de pie y/o jugando*, existe una extraordinaria y variada colección en el Museo de la Merced, muchos de ellos en sus urnas y conservan decoraciones medianas adicionales; en el Museo de la Patria Vieja, de Rancagua, existen otras dos y un grupo de Niño Dios y San Juan jugando y quizás parte de un gran nacimiento; en el M. del Carmen de Maipú, *Angeles y Arcángeles*: Monasterio de las Carmelitas, de San José, cuatro arcángeles (42 x 21 x 15 aprox.), típico del rococó con su faldillón abanicado, su rostro ladeado, quizás uno de los mejores ejemplos es el Arcángel quiteño del M. del Carmen de Maipú (67 x 40 x 16 cm) y el par de arcángeles en el M. de San Francisco (78 x 46 cm c/u) que al igual que los anteriores van vestidos como romanos: faldones abanicados policromados, blusones de brocado y encaje y botines de sandalia rojos.

imagería actualmente conservado en el país –señala Isabel Cruz– el porcentaje más alto corresponde a la escultura quiteña llegada acá (a Chile) en el siglo XVIII²⁵.



Anónimo quiteño, *Niños mártires Justo y Pastor*. Primera mitad s. XVIII, madera tallada, policromada y dorada, Museo de Arte Sagrado, Catedral Metropolitana, Santiago, 90 x 50 y 100 x 45.

Y a pesar de que una de las primeras “revoluciones” ilustradas y neoclásicas más tempranas en América Latina se da en Chile a través de importantes centros de educación en Santiago, como la Universidad de San Felipe en 1747, la Academia de San Luis, iniciada por Manuel Salas 50 años más tarde, así como la presencia del más puro arquitecto neoclásico Toesca, que en 1780

²⁵I. Cruz, *Historia de la pintura y escultura en Chile*, op. cit., 83.

Complemento este aspecto con un ejemplo que Jesús Paniagua trae a colación en otro contexto: la venta de las famosas andas de plata de la Virgen del Rosario a la Cofradía del mismo nombre. En 1778 este célebre bien pasaba de manos conventuales a las de los aristócratas cofrades debido a problemas económicos de la comunidad dominica. Véase J. Paniagua, “Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII”, *Anales* 4, Museo de América (Madrid, 1996): 117.

erige la catedral capitalina, el gusto generalizado por el arte religioso de estilo barroco, sobre todo quiteño, sigue vigente hasta alrededor de 1870.

El mercado del arte a Chile estaba abierto, más apetecido aun cuando conocemos la crisis que vivía el artista quiteño, crisis agudizada en los últimos años del XVIII y principios del XIX. La demanda externa llegó a tal punto que la escultura debió transformarse en cuanto a las técnicas y formas de producción. Se debieron inventar *atajos*, como el uso sistemático de mascarillas de plomo extraordinariamente encarnadas —adaptada a santos y vírgenes, nunca a Cristos, Niños o ángeles— y que eliminaba el penoso y pesado trabajo de fina talla; o la incorporación de bolas de cristal para los ojos. Uno de los puntos más sobresalientes —mencionados también por Isabel Cruz y otros autores— fue el de retomar la moda de realizar esculturas grandes a candelero, bastidor o de vestir. El artista evitaba así el trabajo de talla completa, aligeraba el peso del envío, aminoraba el volumen y se adaptaba a la posibilidad de construcción y representación de diferentes advocaciones, con sólo colocar algún atributo que le correspondiera, a manera de *obra abierta*, como diría Ramón Gutiérrez. Este fenómeno puede ser observado en la *Virgen del Carmen* (136 x 54 x 37 cm), del Monasterio de las Carmelitas, enviada a Santiago antes de 1687, o la *Virgen Dolorosa* (80 x 36 cm), del Museo de la Merced, de pleno barroco y similar a las vírgenes del Museo de Arte Colonial de Quito y a la del ex Banco de los Andes en la misma ciudad.

Algunas esculturas también fueron completas, no para ser ensambladas, como la *Virgen de la Candelaria* en el Museo de San Francisco (110 x 80 cm) o la bellísima escultura de *Santo Domingo* del monasterio dominicano de Santa Rosa, ahora en el Museo de San Francisco (120 x 95 x 55 cm). Sin embargo, parece ser que se buscó aligerar el peso a través del uso de madera balsa, como es el caso del conjunto *Tobías y el Ángel*, del Museo del Carmen de Maipú.

El uso de tela encolada, la eliminación de estofado de oro por la base de plata o chinesco y el sobrepintado de mantos también apresuró y abarató la



Anónimo quiteño, *Virgen de la Candelaria con el Niño*, s. XVIII, madera tallada y policromada, Museo de San Francisco, Santiago, 110 x 80 cm.

obra. A diferencia del mercado payanés, en que este adaptó sus pedidos sobreponiendo piezas decorativas de plata a manto o puños, el chileno más bien *vistió* a sus figuras de ensamblaje, dejando intocadas a las piezas esculpidas. Sólo en un caso, el mencionado de *Tobías y el Ángel*, existen incrustaciones de piedras semipreciosas sobre el cuerpo vestido tallado.

En *La Piedad*, de Maipú (33 x 50 x 24 cm), se puede, como en muchas otras esculturas, encontrar fuentes similares a aquellas utilizadas en Quito y que muestran un desarrollo técnico y estético similar con —por citar un ejemplo— *La Piedad*, atribuida a Caspicara, en la Catedral Metropolitana y una pequeña versión en la Fundación Guayasamín, ambas en Quito. Para el caso chileno se han abreviado las figuras de los santos y ángeles y es de menor tamaño que la de la Catedral. Los modelos, las fuentes siempre las mismas, la repetición del modelo icónico siempre presente.

Es interesante advertir la presencia de una figura de coronamiento de retablo —*Dios Padre*— del Museo de Maipú (140 x 90 x 50 cm) que nos hace pensar en la posibilidad de que se hayan enviado conjuntos íntegros destinados a retablos de iglesias o en su defecto puedan incluso haber embarcado piezas para armar los retablos en sí.

NOTAS SOBRE PRODUCTOS Y PRODUCTORES QUITENOS

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Quito seguía produciendo escultura y pintura barrocas en grandes cantidades y a bajos precios. Es muy probable que esta *inmovilidad estilística* se deba a la gran demanda internacional, además del tipo de educación práctica, no intelectual, dentro de los talleres, el escaso contacto con artistas foráneos y/o escuelas foráneas. Posiblemente el fuerte sentimiento religioso popular impidió que la sociedad quiteña —salvo la pequeña aristocracia emergente²⁶— se secularizara a la par de otros países en similares condiciones. Tampoco el Estado asumió el papel de mecenas —promoción y educación artística— que recogiera el papel abandonado por una Iglesia en crisis y revitalizara esta suerte de letargo artístico. El viajero inglés Adrian Terry en 1831 hablaba del *cáncer de la imitación*, destacaba la habilidad del artista quiteño, pese a su escasa instrucción, aunque calificaba a la producción de entonces como *detestable*. El citado Mera, en fecha tan tardía como 1894, decía que en Ecuador:

²⁶ A. Kennedy, "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del s. XVIII: el caso de Bernardo Legarda", *Revista Hispanoamericana* 16 (Cali, octubre de 1994). Reproducido en *Anales* 2 Museo de América, Madrid, 1994, 65 y ss.

*ha habido y hay todavía aislamiento, bastante falta de atinada dirección y de modelos de las buenas escuelas de Europa, y, más que todo, falta de estímulos. En nuestros artistas... obra más la habilidad natural que el estudio ordenado y detenido. La necesidad de vestir y comer les obliga a trabajar a destajo. Dejan que se les vaya de las manos la gloria, para agarrar el trapo y el pan*²⁷.

Dentro de este limitado marco conservador –sobre todo en el campo escultórico– la obra se acopló, diríamos, en términos del proceso productivo y la técnica. Los cambios más sobresalientes, sin embargo, parecen haberse dado en la organización al interior de los talleres y en la relación y la constitución o deconstitución de los gremios.

A inicios de la Colonia, el prototipo del artesano era indio o excepcionalmente india²⁸; poco a poco se fueron sumando los mestizos a este tipo de menesteres. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVIII, probado el prestigio social y la posibilidad de captar interesantes ingresos, también el blanco parece haber formado parte de la nueva pléyade de artistas, tal como sucede con don Bernardo de Legarda, uno de los más sobresalientes escultores de la época, aunque sus oficiales y aprendices fueron indios²⁹.

Estos nuevos artistas de elite parecen haberse convertido en exitosos empresarios. No daban abasto a la gran demanda y, en consecuencia, además de la veintena de ayudantes que trabajaban, por citar el mismo caso de Legarda, se subcontrataban los servicios del maestro cerrajero Marcos Ruiz, quien a su vez dirigía tres talleres: de pailería, cerrajería y herrería. Y esto no es todo, las tareas al interior del obrador podían ser múltiples. En el caso analizado se ejecutaban retablos, mamparas, esculturas enteras o por piezas, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, marcos de madera y espejos, corte de espejos para incorporar a su obra o vender al menudeo, arreglo de armas, piezas de plata y oro o vestidos para las esculturas. Casos similares de multiplicidad de oficios: Juan Manuel Legarda o Manuel de Samaniego, son dignos de mención y estudio³⁰.

²⁷ J.L. Mera, "Conceptos sobre las artes, 1894", art. cit., 296.

²⁸ El investigador cuencano Diego Arteaga descubrió un documento en el que se hace referencia a una india Joana, que vivió en Cuenca por 1630 y que a más de ser pintora era carpintera. Véase Diego Arteaga, "Agrupaciones artesanales en Cuenca (siglos XVI-XVIII), *Artesanías de América* 48 Revista del CIDAP (Cuenca, diciembre, 1995 enero 1996): 75.

²⁹ A. Kennedy, "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños...", art. cit. Me da la impresión, en cambio, de que otros oficios que seguían manteniéndose como "mecánicos" y que arrancaron como "patrimonio de blancos", tal como la sastrería, para estas épocas se habrían ampliado hacia otros sectores de la población.

³⁰ *Ibid.*, 70.

Y a Bernardo Legarda se le menciona siempre como *maestro platero* sin encontrar referencia alguna de él en los gremios de escultores, pintores o encarnadores. Quizás esto indique el gran prestigio del que gozaron siempre los plateros, gremio al cual –aunque el oficio principal del nuevo artista no fuese el de la orfebrería o platería– se afiliaba por no considerarlo *dignificante*.

Es posible que ante la demanda y la necesidad del agostado circulante, muchos artistas y artesanos hayan establecido “compañías” temporales con socios capitalistas dedicados al comercio o con otros colegas del mismo oficio. Esta necesidad de funcionar multifacéticamente y de salir al paso bajo subcontrataciones de diverso orden debió haber, entre otras causas, dislocado el sistema gremial que en el caso de Quito nunca llegó a un nivel alto de organización y control, aunque en 1746 se contase con 33 gremios que agrupaban especialistas en 41 oficios³¹.

El taller-tienda de los artistas debe haber sido un importante lugar de comercio. Se conoce incluso que algunos pintores y plateros en 1802 tenían su tienda declarada que pagaba la alcabala correspondiente. El movimiento comercial debe haber sido muy fuerte ya que Quito, tercera ciudad de la América Colonial, con 25.000 habitantes, ¡contaba con 10 a 15 tiendas por manzana y una pulpería en cada esquina! Si conocemos –afirma Lucena– que todo se fabricaba en casa, se podría pensar en un mercado externo de importancia y no sería de sorprenderse que los pedidos artísticos se realizaran en alguna que otra tienda, como la de Antonio Albán, posiblemente vinculado a los hermanos pintores Albán³².

En fin, eran las consecuencias del tratado de Libre Comercio signado en 1778 y que permitió y propició el comercio interregional en América, pero que también debió haber jugado un papel importante en desalentar la labor de pequeños obradores. Muchos artistas quiteños “suelos” que participaron en uno de los proyectos de mayor envergadura para el mundo científico y artístico, la *Flora de Bogotá*, bajo el mando de Celestino Mutis, terminados sus contratos, proceso acelerado por las guerras de la independencia, no volvieron más a su tierra.

³¹ Para el tema gremial en Quito consúltense: C. Borchart de Moreno, “Más allá del obraje...”, art. cit., 18 y ss.; Gloria Garzón, “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito, siglo XVIII”, en A. Kennedy ed., *Artes académicas y populares del Ecuador. I Simposio de Historia del Arte*, Cuenca/Quito: Fundación Paul Rivet/Ed. Abya Yala, 1995; G. Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, op. cit., 66 y ss.; J. Paniagua y Deborah L. Truhan (col.), “La organización gremial: los contratos de aprendizaje de Cuenca”, *Universidat de Cuenca Anales* 41 (abril, 1997): 59-70.

³² Véase Manuel Lucena Salmoral, “Las tiendas de la ciudad de Quito, circa 1800”, *Procesos* 9, Quito, 1996, 125-137.

COMERCIO ARTÍSTICO Y EMIGRACIÓN DE ARTISTAS QUITEÑOS DURANTE EL SIGLO XIX

Las guerras tuvieron nefastas consecuencias sobre el comercio; por 1820 los comerciantes se quejaban amargamente sobre la inseguridad de los caminos y las requisiciones militares. Para 1831 decíase que el comercio desde Quito se había prácticamente suspendido³³.

A pesar de todas estas limitaciones, el arte quiteño continuó exportándose. La fama adquirida y el bajo costo de las obras les permitió posiblemente incrementar sus ofertas fuera. Por las dos primeras décadas del siglo XIX, y sobre todo a partir de la independencia, los artistas de género religioso adoptaron otros como el retratismo, por entonces muy demandado. El pintor quiteño Diego Benalcázar, por ejemplo, parece haber tenido interesantes ingresos elaborando retratos a la acuarela de pequeño formato, que los vendía en "lujosos estuches negros". Junto a Miguel Vallejo, Ildefonso Páez, Agustín Guerrero, José Baca y Federico Guillén, fueron los más importantes retratistas miniaturistas de la época³⁴. Entre otros, un retrato rodeado de elementos rococó al óleo, del fraile mercedario quiteño *Pedro Rafael Cifuentes*, fue pintado por Benalcázar en 1818 y enviado a Chile cuando Cifuentes fue visitador general en aquel país. Actualmente reposa en el Museo de la Merced, en Santiago³⁵.

Si bien el envío de obras continuó, una nueva etapa se inauguró en la historia del arte colonial quiteño: un proceso de emigración de artistas muy significativo. Como se conoce, buena parte de estos tuvieron que buscar fortuna en Bogotá, Lima o Santiago. *La verdad es que los pintores, en diversas partes de la América del Sur, son casi todos quiteños*, anotaba prolijamente en su diario la viajera y artista inglesa María Graham, en julio de 1822, en su breve estadía en Valparaíso³⁶.

Precisamente por aquellos días, Graham recibía la visita del artista José Carrillo, nacido en Cundinamarca y educado en Quito bajo la tutela del famoso Antonio Salas. Había llegado a Chile con Lord Thomas Cochrane y la Primera Escuadra Nacional. Buscaba perfeccionar su arte y decía hacer buenos *bocetos de costumbres*, otro de los géneros pictóricos que resultó un éxito económico,

³³ C. Borchart de Moreno, "Circulación y producción en Quito...", art. cit., 95-96.

³⁴ J.G. Navarro, *La pintura en el Ecuador. op. cit.*, 175. Este pintor consta en un catastro fiscal de c. 1830 pagando 300 pesos anuales, de los más altos después del pintor Antonio Salas y el escultor José Olmos (Pampite), véase *ibíd.*, 167.

³⁵ El retrato está fechado y firmado y sus dimensiones son: 33,5 x 22,5 cm.

³⁶ María Graham, *Diario de mi residencia en Chile*, Santiago: Ed. Francisco de Aguirre, 1972, 80.

pues para entonces, en Quito, prácticamente todo lo que se vendía era a turistas extranjeros. Se evidenciaban cada vez más profundamente dos cuellos de botella: la estrechez del mercado y la falta total de espacios educativos fuera del taller familiar³⁷.

José Carrillo fue tan perseverante que montó la primera imprenta litográfica en la residencia de Cochrane. Su protector le ayudó a ir a Inglaterra, donde ilustró la crónica de W. B. Stevenson, secretario de Cochrane. Posteriormente le becó a Roma, donde estudió bajo Raimundo Trentanovie (1792-1832), de quien recibió una instrucción académica. A Atenas llegó en 1832 y se hizo cargo de una escuela de dibujo y pintura. Entre otras muchas vicisitudes de este artista trotamundos, de vuelta a su patria (Ecuador) y frente a las costas panameñas naufragó su embarcación y perdió sus pinturas y esculturas. Fue a Lima en 1863 y decidió finalmente volver a Ecuador, donde murió *en la más grande insolencia, encerrado en una pequeña habitación... en duro suelo y sin tener con qué cubrir su cuerpo*³⁸.

De la obra de Carrillo casi no se conoce nada, aunque parece no haber sido un artista importante. Sin embargo, el párrafo anterior ilustra el afán de búsqueda del artista y su trágico fin que simboliza el abandono que por entonces vivían los plásticos en Ecuador³⁹.

Después de Carrillo fueron a Chile muchos artistas más, la gran mayoría dedicados a la pintura retratística, ya que por entonces los escultores vivían



Diego Benalcázar (ecuatoriano), *Pedro Rafael Cifuentes*, 1818, óleo sobre tela, Museo de la Merced, Santiago, 33,5 x 22,5 cm.

³⁷ Véase A. Kennedy, "Del taller a la academia", art. cit.

³⁸ J.G. Navarro, *La pintura en el Ecuador. op. cit.*, 175-176. Véanse además E. Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano, op. cit.*, 30-32 y H. Rodríguez Villegas, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX...", 101, art. cit., 90.

³⁹ Juan León Mera menciona que José Domingo Carrillo "de Quito" junto con el cuencano José Miguel Vélez, fueron los dos escultores religiosos más destacados del siglo y que ambos resultaron "los restauradores en el Ecuador, del estudio anatómico y fisiológico aplicados a su Arte, y los que introdujeron en la encarnación que imita la naturaleza..." Probablemente este escultor estuvo emparentado con el pintor y grabador José Carrillo, que fue a Chile (J.L. Mera, "Conceptos sobre las artes, 1894", art. cit., 312).

una realidad económica muy distinta, que en muchos casos les limitaría incluso la posibilidad de salir a buscar mejor suerte⁴⁰. Aquellos que podían hacerlo, jugaban el doble rol del artista-comerciante, ya que todos iban y venían frecuentemente llevando a Chile pinturas y esculturas religiosas quiteñas.

Los primeros casos que encontramos responden al deseo por reproducir en cierta forma el taller familiar masculino. Se destacan dos familias: los Palacios –Antonio, Manuel y Pedro– y los Sevilla –José y Rafael–. Debido a la fama del arte quiteño, estos logran establecer talleres-tienda en puntos estratégicos de Santiago, e inclusive llegan a instalar una cadena de locales en la capital, Concepción y Valparaíso. También existen casos en los que se asocian con artistas locales o extranjeros residentes. Como dijimos, la mayoría son pintores, los únicos escultores que se conoce residieron en Chile fueron Pedro Palacios e Ignacio Jácome, quien obtuvo reconocimientos en las exposiciones y concursos que se celebraron en Santiago entre 1850 y 1855, y que parece haberse convertido en el restaurador oficial de obras quiteñas.

El estilo que maneja la gran mayoría de los pintores corresponde al barroco tardío; si de temas religiosos se trata, muy apegados aún a modelos utilizados a través de la copia de grabados conocidos a lo largo del período colonial y de las mismas pinturas coloniales de conventos e iglesias; si de retratos, adoptan las posturas y fórmulas de moda, algo barrocas, algo neoclásicas y otro tanto románticas. Por su parte, la escultura quiteña que aún viaja a Chile casi no sufre cambios, como sucederá con la pintura, y se mantiene barroca. Parece estar claro que entre la gente piadosa demandante poco interesaba la novedad del estilo o la calidad estética.

De la que suponemos era la familia Palacios, Antonio fue el primero en recibir una comisión de los recoletos dominicos en Santiago, en 1837, seguramente de las últimas series de pintura colonial: la *Vida de Santo Domingo*, *Santoral dominicano*, *Las Postrimerías* y otras obras sueltas, que como *Nuestra Señora del Rosario*, fue firmada por el mencionado artista⁴¹. Este óleo es sumamente interesante, ya que se visualizan adaptaciones al pedido, la inclusión de los retratos del superior de la orden y Joaquín Prieto, entonces Presidente de la República chilena, caracteres inusuales en el arte religioso quiteño de entonces. El primer pedido fue de 100 obras entregadas por Antonio perso-

⁴⁰ Yo creo, decía Mera, que sólo por falta de estudio y de quien los dirija, se han desperdiciado y en el día también se malogran ingenios que la naturaleza creó para maestros en la escultura. Los pintores tienen, al fin, sus cuartos adonde se recogen a trabajar aunque sin comodidad, buenos modelos ni (sic) luz conveniente; pero los escultores, ¡oh triste condición! los escultores trabajan los más en tiendas públicas, como lo hacen los cerrajeros, zapateros, sastres o cualquiera que ejerce un oficio mecánico (Art. cit., 312).

⁴¹ Mebold, "Las últimas series de pintura colonial", art. cit., 121 y ss. Véase además Luis Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile en la época Colonial*, op. cit.

nalmente entre 1839 y 1841 y pintadas con la ayuda de los reconocidos Ascencio y Nicolás Cabrera y probablemente de su hijo Manuel.

El padre José María Vargas descubrió hace algunos años el libro de grabados enviado por los dominicos de Chile para que los Cabrera y Palacios realizaran el santoral. Se trataba de una publicación española contemporánea –de 1829– y que llevaba grabados de E. Boix⁴². Paradójicamente, los modelos –grabados neoclásicos españoles– fueron *barroquizados* para complacer a los comitentes o para adaptarlos a su propio lenguaje estilístico.

Al segundo pedido, Antonio Palacios parece haber preferido responder a los requerimientos desde el mismo Santiago, dejando a sus compañeros de fórmula en Quito y llevándose a su hijo Manuel a que lo ayudara. Con esta decisión lograría bajar costos por flete, asegurar mejor los tiempos de entrega y tener una relación más directa con su cliente, así como lograr una ganancia neta no compartida. Es casi seguro que Palacios vio un camino abierto a un futuro mejor.

Tanto en este caso como en otros se seguiría manejando la imagen publicitaria del lugar de proveniencia de los artistas. Es más, estos nunca dejaron de tener relación con Quito. Iban y venían con cuadros e imágenes quiteñas que eran comercializadas desde su taller-tienda cerca a la Plaza de Armas y que se publicitaba por la prensa de la siguiente manera: *...recién llegado de Quito. Manuel Palacios ofrece en venta santos de madera y lienzo en sus locales de Santiago, Concepción y Valparaíso*. Esto sucedía entre 1849 y 1855. *Esto revela –confirma Hernán Rodríguez– la popularidad y difusión de la imagería quiteña que perpetúa hasta pasada la mitad del siglo XIX la tradición artística de la Colonia*⁴³.

Manuel Palacios parece haber tenido contacto con Chile desde 1830. Asociado con el pintor y decorador francés Pedro Boyer, *formaron un establecimiento para pinturas y dorados, cuadros de historia, retratos y pintura para edificios, charoles de cochés y empapelados de piezas*⁴⁴, en la Plaza de Armas. Esta diversificación de oferta incluía el atractivo de la temporada de cuadros y esculturas quiteñas que eran traídas por los mismos Palacios. De influyente familia quiteña, parece que Manuel logró entroncarse con la clase cultural poderosa chilena y potenciar vínculos importantes *interregionales*, como el que se dio años más tarde entre Luis Cadena y el francés Raymond de Monvoisin, quien dirigió una de las escuelas más destacadas de Santiago du-

⁴² Publicado en *El Tiempo*. Quito, 2 de agosto de 1981. La obra se conservaba en manos de la Sra. Lola Palacios de Delgado, en Quito. Las series mencionadas en texto se hallan en el templo de Santo Domingo y el Convento de San Vicente Ferrer, de Apoquindo, en Santiago.

⁴³ H. Rodríguez, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX", 100, art. cit., 380.

⁴⁴ *Ibíd.*, 347 y 380.

rante el siglo XIX⁴⁵. Por su parte, Manuel Palacios había sido alumno del italiano Alejandro Ciccarelli en la Academia de Bellas Artes de Santiago⁴⁶. Aunque de los Palacios casi no se conoce obra, representarían magníficamente el perfil del artista itinerante quiteño en busca de mercado y de nuevos espacios educativos que su propio país no ofrecía⁴⁷.

José y Rafael Sevilla, padre e hijo respectivamente, pintores retratistas ambos, ingresaron a Chile en 1839, vía Valparaíso. Al año siguiente lograron también establecerse en Santiago, manteniendo aún el local en el puerto. Al igual que los Palacios, ellos también instalaron su taller-tienda en la Plaza de Armas. José se ausentó súbitamente y no se sabe más de él. Rafael siguió expandiendo su negocio y en 1843 también abrió mercado en Concepción y enseñó dibujo natural en el Colegio Provisorio. Vivió allí unos pocos años y a fines de la década de los '40 volvió a Santiago y permaneció realizando retratos y miniaturas⁴⁸.

Los Palacios continuaron atrayendo artistas quiteños a Chile. En la década de los cuarenta llegó el escultor Pedro Palacios, a quien se supone emparentado con los anteriores. Por esta misma vía llegó el pintor y retratista Manuel Hidalgo, quien se asoció a Manuel Palacios. La prensa capitalina *El Progreso* publicaría su arribo, anunciando que llegaba desde Quito *gran cantidad de santos de madera y cuadros de todas clases*⁴⁹.

Es interesante destacar que sólo en esta década constatamos la llegada a Chile de dos escultores de obra religiosa, el antedicho Pedro Palacios e Ignacio Jácome, asociados y que atenderían, bajo la misma modalidad de los pintores, comisiones fuera de Santiago, en Valparaíso. Jácome se destacó entre los talladores chilenos y realizó restauraciones o composturas de obras de arte quiteño que empezaban a sufrir importantes deterioros. Se conoce que en 1850 intervino en una escultura quiteña de Santo Domingo, en el monasterio de Santa Rosa, en Santiago, aún en pie⁵⁰.

⁴⁵ Véase J.G. Navarro, *La pintura en el Ecuador, op. cit.*, 190.

⁴⁶ E. Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano, op. cit.*, 62.

⁴⁷ Se ha revisado exhaustivamente la bibliografía ecuatoriana en búsqueda de noticias sobre los artistas que Hernán Rodríguez descubrió en Chile, la mayoría ni siquiera constan en los listados de pintores y escultores de la vida artística ecuatoriana. Es indudable que queda mucho por hacer en cuanto a rastrear la vida y obra de tantos artistas itinerantes de la primera mitad del siglo XIX, quizás se descubra que el barroco tardío sigue su curso fuera de los límites geográficos. En este segmento del trabajo obtuve el grato y desinteresado apoyo de la artista Katty Cazar, ex alumna en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca.

⁴⁸ H. Rodríguez, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX", 100, art. cit., 388-389.

⁴⁹ *Ibid.*, N° 100, 368 y 380.

⁵⁰ Véase ficha N° 03.537 de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, inventario del Patrimonio Cultural Chileno.

Es muy probable que el breve pero impactante paso fortuito del artista-illustrador francés Ernesto Charton de Treville (1807-1890) por Quito, incentivara la partida de otros artistas. Esta vez, quizás, más que buscando mercado, en pos de una buena educación académica cuyo sabor habría dejado Charton en el *Liceo de Pintura* que él mismo fundó en la ciudad en 1849 y en donde estudiaron figuras muy reconocidas. Al año de funcionamiento esta Escuela cerró por falta de fondos; el mecenas quiteño Angel Ubillús, quien pagaría el sueldo de Charton, no pudo seguir asistiéndolo. El pintor volvió a Chile, su verdadero lugar de destino, y en donde realizaría lo mejor y más extenso de su labor artística como retratista, pintor de costumbres y pedagogo⁵¹.

Este mismo año que Charton volvió a Chile, el pintor quiteño Antonio Avila recibía en Chile una importante comisión: el retrato de *Don José Antonio Bustamante Sáenz de la Peña*, general de las fronteras del Norte y Vicepresidente de la Gran Convención de 1822, actualmente en el Museo Histórico Nacional. La obra muestra un estilo del retrato de medio cuerpo, duro, acartonado, interesante trabajo naturalista del rostro, pobre tratamiento del cuerpo, sin volumen y escaso conocimiento de la perspectiva⁵². Por estos mismos años moría en Chile otro compatriota quiteño, el retratista Nicolás

En la Exposición Nacional de septiembre de 1850, Jácome recibió un premio por sus tallas en madera y marfil; en la edición del año siguiente también se le premió por sus tallas y esculturas; en la Exposición de Artes y manufacturas de 1852 recibió un premio por sus bustos de piedra; al año siguiente, en la Exposición de la Academia de Pintura, ganó junto a Miguel Salinas, el premio en tallado con una *Virgen del Rosario* trabajada en madera de naranjo. En la Exposición Nacional de septiembre y la de la Academia de Pintura, ambas celebradas en 1854, también se menciona el trabajo de Jácome.

Laboró en su taller un chileno, el escultor Telésforo Allende, quien durante las ausencias de los ecuatorianos se haría cargo del taller de esculturas y pinturas religiosas que tenían en la Alameda frente al Monasterio de Santa Clara, en Santiago.

Rodríguez, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XX", art. cit. N° 100, 341, 368 y 380; H. Rodríguez, "Exposiciones de arte en Santiago, 1843-1887", en: VV.AA., *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago: Fundación Mario Góngora, 1992, 287-292. Ninguno de estos pintores o escultores son mencionados por los clásicos Navarro y Vargas.

⁵¹ Véase Luis Alvarez Urquieta, "El pintor Ernesto Charton de Treville", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 21 (1942); Marcos Estrada, "Ernesto Charton" en: Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, Buenos Aires, 1959; H. Rodríguez, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX", art. cit., N° 100, 352 y 353, quien consigna las fuentes anteriores; E. Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en el Chile Republicano*, op. cit., 43, 69, 117, 119, 123, 135, 143-146, 153, 156, 170, 180, 184, 234-237, 241, 239-240, 243-244, 278; J.G. Navarro, *La pintura en el Ecuador*, op. cit., 174-175; José María Vargas, "El arte ecuatoriano en el siglo XIX", *Cultura* 19, Quito, mayo-agosto, 1984.

⁵² Inventario del Patrimonio Cultural N° (764) 814, óleo sobre lienzo, 67,5 x 55 cm. Véase además H. Rodríguez, "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX", art. cit., N° 100, 342-343.

Vergara, *El Cabezón*, quien según José Gabriel Navarro era un pintor notable y que desterrado de Ecuador (?) fue a Chile en donde murió a poco de llegar⁵³.

Parece ser que a fines de la década de los años '50 concluía esta emigración de artistas quiteños a Chile, iniciada a comienzos de siglo. Un poco más tarde, quizás alrededor de 1870, se cerraba el comercio de obras de arte quiteño. Santiago y Valparaíso adquirirían prestigio como nuevos centros de arte. La prensa y los intelectuales chilenos trataron el tema de las bellas artes con mucha habilidad. En la Exposición Nacional del septiembre de 1851 se dijo que Santiago era la *Atenas del Pacífico*,



Antonio Avila (ecuatoriano), *Don José Antonio Bustamante Sáenz de la Peña*, 1850, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Santiago.

abierta a la visita de intelectuales, científicos y artistas extranjeros, a la apertura y consolidación de muchas escuelas y academias de arte, a crear una capa de artistas clásicos, apartados de la *decadente pintura colonial*.

Las tensiones entre estos académicos y un público demandante, aún fuerte y afectivamente vinculado a la obra religiosa de Quito, se evidencia en las elocuentes palabras del pintor e intelectual Pedro Francisco Lira:

*La vista cotidiana... (de la obra quiteña) –decía– debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística acostumbrando el ojo a mirar toda clase de gestos y ninguna belleza*⁵⁴.

⁵³ J.G. Navarro, *La pintura en el Ecuador*, op. cit., 175. Es posible que se trate de Alejandro Vergara, mencionado por Juan León Mera como "celebrado" pintor quien en busca de mejor suerte se fue al Perú y luego pasó a Chile, "sin que se haya vuelto a tener noticias de su vida" (J.L. Mera, "Conceptos sobre las artes, 1894", art. cit., 303).

⁵⁴ Pedro Francisco Lira, "Las bellas artes en Chile", *Anales de la Universidad de Chile* (abril 1866): 45, citado por E. Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, op. cit., 36.

Otro intelectual contemporáneo, el liberal Miguel Luis Amunátegui, en 1849, decía que el *Imperio* de Quito...

...aún no ha caducado... nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores, de manera que si en el pasado ha ejercido tan fatal influjo sobre el arte, en el presente continuará haciéndole una cruda guerra, pues a causa de la baratura y del crédito que goza su género, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia⁵⁵.

Aun años más tarde y una vez establecido Santiago como verdadero centro académico de las artes en Latinoamérica, Benjamín Vicuña Mackenna decía que:

ser artista para pintar lienzos de Quito o esculpir sanguinosos cristos es algo que también se mira como provechoso, pues si estos artículos no se venden por dinero, se truecan...⁵⁶.

A partir de finales de los años '60 la relación Ecuador-Chile sería distinta. Los artistas quiteños buscarían formarse en Santiago con el apoyo estatal establecido durante el gobierno del Presidente conservador Gabriel García Moreno (1821-1875). El caso de Luis Cadena (1830-1906) es muy conocido. El péndulo oscilaba en sentido contrario, el *Imperio quiteño de arte* había concluido y Chile se convertía en el centro más importante de formación del nuevo arte académico.

⁵⁵ Miguel Luis Amunátegui, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile", *Revista de Santiago*, t. III, 1849, 45, citado por *ibíd*, 35.

⁵⁶ Citado por *ibíd*, 36.