

LA ESQUIVA PRESENCIA INDÍGENA EN EL ARTE COLONIAL QUITEÑO*

Alexandra Kennedy Troya

El tema de la influencia indígena sobre el arte colonial ha sido uno de los primeros tópicos en plantearse desde que se iniciaran los estudios sobre arte y arquitectura hispanoamericana colonial a comienzos de siglo. Desde luego esta elección no fue gratuita, sobre todo durante los años 60 en que este capítulo provocó verdadera polémica. Esto quizás se deba a que en muchas ocasiones, el mayor o menor grado de participación de la mano indígena, se convirtió en la base fundamental para determinar una identidad propia para el arte latinoamericano o dictaminar su calidad de simple prolongación de las fuentes originales, un arte provinciano o con resultados originales muy puntuales que no se desarrollaron, al decir de Marina Waisman en la arquitectura.

Sin embargo, para el caso específico de Quito, es muy poco lo que se ha dicho o investigado en esta línea, debido principalmente a que el desarrollo de la historiografía artística en Ecuador ha contado con escasos adeptos. Los dos estudiosos contemporáneos ya desaparecidos -José Gabriel Navarro y el padre José María Vargas quienes iniciarían sus trabajos en la segunda y tercera décadas de nuestro siglo- se interesaron muy poco sobre el tema indígena e intentaron más bien sentar las bases cronológicas y estilísticas del arte colonial, hasta entonces prácticamente desconocido. Ambos harían el gran esfuerzo por describir y ubicar el gran conjunto del arte del momento, emparentando a la producción local con su modelo hispánico, sobre todo estilísticamente en el caso de Navarro, especialmente interesado en el tema de la arquitectura religiosa. Por otro lado Vargas se inclinó más bien al estudio de bienes inmuebles, destacando su relación con la Iglesia como verdadero ente propulsor del arte quiteño en sus diversas fases. Desde entonces poco se ha avanzado -como decía Sonia Fernández en un artículo reciente- en el estudio más analítico del arte colonial. En consecuencia, los debates que se han llevado a cabo en otros países latinoamericanos han tenido muy poca repercusión en el nuestro.

Lo anterior justifica entonces el tratar el tema en la década de los 90, treinta

años más tarde de que se iniciara dicha enriquecedora polémica en la América Latina y que no deja de tener vigencia, sobre todo a la luz de nuestros propios autodescubrimientos, tras 500 años de mestizaje.

Evidentemente, partimos del supuesto de que consciente o inconscientemente existió una respuesta local regional para aquello que desde el s. XVI llegó de España (Flandes, Italia o Filipinas) a manera de modelo artístico y al cual debíamos emular con mayor o menor apego a las reglas del juego de la estética europea (u oriental europeizada). Es obvio pensar, como Damián Bayon, en las respuestas de las diversas regiones latinoamericanas con sus propios ritmos culturales o sociales. Sin embargo, nos interesa poco medir el porcentaje de originalidad de nuestro arte en favor de una definición más o menos "mestiza" que nos favorezca en "identificarnos" y presentarnos al mundo como distintos.

Creo que preocupa sobre todo leer en las obras de arte y por extensión en la cultura material del período, aquello que nos permita comprender más cabalmente la sociedad de esta época. Entonces, no interesa cuánto hayamos reproducido de la cultura española o europea en nuestras tierras, sino cómo se lo ha hecho y por qué se han *elegido* y *repetido* hasta el cansancio ciertas formas o contenidos en un arte que no buscaba ser original, sino plasmar un cierto tipo de conciencia colectiva, claramente destinada a trasladar una nueva cosmovisión y religiosidad popular.

Perseguimos determinar o al menos acercarnos a aquello que sucedió con aquel sector mayoritario indígena y cuál fue su participación real en las diversas manifestaciones. El arte es una forma de aportar a tales búsquedas, sin que necesariamente de estas breves reflexiones se desprendan adjetivaciones innecesarias para el propósito.

Es así cómo la presente ponencia -como acto de reflexión más que de definición- desea compartir con ustedes uno o dos puntos que podrían aportar en algo al tema en mención y que desde luego quedan aún por ser investigadas a cabalidad.

Una de las observaciones más sorprendentes que se puede realizar sobre las tradiciones artísticas de Quito, es la de que la presencia indígena en esta región, comparada con otras áreas andinas de alta densidad poblacional india, parece ser sumamente tenue. Buena parte de mis comentarios se centran sobre este punto.

Aclaremos que en la búsqueda -aún superficial- de la participación indígena en el arte colonial, se han tomado en cuenta posibles símbolos indios cuyo significado original se perdió al convertirse en parte integral de la decoración tradicional, transposiciones que se pueden haber realizado de una iconografía nativa en una nueva, como por ejemplo el caso de la Pachamama, madre tierra, fundida en diversas advocaciones de la Virgen María; rasgos estilísticos que recuerden la cultura material anterior (en el caso del Ecuador no contamos con la tradición del relieve en piedra, el códice o manuscrito y debemos centrar

nuestra atención básicamente en la cerámica); la incorporación de materiales y técnicas totalmente autóctonos que le dan a la obra final un aspecto muy distinto y finalmente la directa participación del artífice indígena en la obra.

LA DOBLE CONQUISTA: DEBILITAMIENTO DEL INDIGENADO

A pesar de la diversidad de grupos indígenas serranos, el común denominador es su lengua quichua, asimilada tras la conquista inca a mediados del s. XV y la religión católica implantada desde el arribo de los españoles, 80 años más tarde. Antes de la presencia inca y de que Quito póngase a formar parte del norte del Tahuantinsuyo, el Ecuador era una área donde se conjugaba una serie de señoríos cultivadores asentados en sus tres regiones: Costa, Sierra y Oriente. Estos jamás llegaron a tener el desarrollo agrícola, comercial, religioso y político que presentaría el incario. Sin embargo, en la etapa de la historia ecuatoriana denominada de Integración (550 al 1530), esta región participó del reordenamiento de sus fronteras étnicas, conformándose importantes confederaciones en las que sobre todo en la costa ecuatoriana -además de los grandes avances en navegación y comercio- muchos grupos humanos se especializaron en la elaboración de objetos de cobre, plata y oro, conchas, manufactura de tejidos y plumería.

Sin embargo, cabe destacar que en el caso de la espléndida y rica cerámica del período anterior al de Integración denominado de Desarrollo Regional, según los arqueólogos, se constata una clara decadencia en la Costa Norte (fase Manteña, Atacames, Balao, Jama Coaque) en la producción masiva realizada en molde en la zona de la Costa Sur (Milagro, Quevedo) o en aquella elaborada en la Sierra Norte en la fase Piartal Tuza (750-1250 d.C.), por mencionar las más importantes.

Por otro lado, de este Período de Integración solo queda en pie una arquitectura incipiente, sencilla como la que apreciamos en los restos en San Sebastián en Guano, al sur de Chimborazo y Chabalula en el oriente del Azuay. En los años de ocupación inca en Ecuador, tampoco se pudo realizar una arquitectura estable, sólida y de gran envergadura como la que se ve en territorio peruano. Salvo casos aislados como Ingapirca, fortaleza-tambo-adoratorio en la sureña provincia de Cañar, o los restos de la antigua Tomebamba, actual Cuenca, la corta permanencia inca y el sistema mitimae no permitió que se consolidase su presencia en grandes obras, ni que los artesanos locales lograsen asimilar una tecnología constructiva más avanzada.

Volviendo al tema de la cerámica, mucho de lo que se produjo localmente y sobre todo aquella destinada a las nuevas élites incas, fue copiada de la "imperial", importada desde el Cuzco y alrededores, como en el caso de Jatumpamba (prov. del Cañar). Según el arqueólogo Fresco, estos alfareros debían

seguir patrones técnicos y estilísticos precisos, controlados por el Estado, antes de que la producción pudiese ser distribuida entre nobles, curacas y súbditos privilegiados del Imperio. La calidad técnica era muy alta, la diversidad de formas escasa y la decoración estereotipada. De todos modos empobrecida, la cerámica local de uso común con pequeñas influencias de lo inca, siguió su curso, degradándose a medida que avanzaba la desintegración de un mundo andino previo.

La presencia española en territorio ecuatoriano vendría a ser entonces una segunda conquista del territorio ecuatoriano. Esta doble ocupación se dio en el corto período de 80 años, en los cuales la reorganización social, política, económica y cultural fue alterada por doble partida. Cabe recordar que la élite inca y los señores étnicos locales, fueron fundamentales en facilitar la conquista castellana del indigenado local a través del "pago" que los peninsulares les hicieran en tierras o mercedes y rangos de nobleza.

Tal cual sucedería en México, Guatemala o Perú, el español en Quito aprovechó para su beneficio de la calidad y capacidad de la mano de obra indígena, en pos de construir nuevos asentamientos o reconstruir sobre ruinas los pueblos y ciudades asentadas estratégicamente en las regiones que ofrecían al nuevo conquistador un excedente, sobre todo de metales preciosos. Entonces, en Ecuador, Audiencia de Quito dependiente del Virreynato de Perú hasta el s. XVIII, se desarrollaron las áreas en donde se concentraba la mayor población nativa, y en aquellas donde se creía existían minas de interés como las australes ciudades de Cuenca, Zaruma y Loja, localizadas básicamente en el callejón interandino.

RESISTENCIA PASIVA Y FÁCIL SINCRETISMO

Una vez que la Audiencia demostró, durante los primeros 25 años de presencia española, no ser tan lucrativa como se había pensado, Quito reorientó su producción sobre todo a la elaboración de textiles baratos realizados por mano indígena -bayetas, jergas y tocuyos- destinados al mismo mercado indígena interno y a los mercados colombiano y peruano. El sector mestizo en cambio, se dedicó a tareas "más nobles" que las del trabajo agrícola o textilero en los complejos hacendatarios y/u obrajes, involucrándose en labores de carácter artesanal o al comercio de corto y mediano alcance.

Quizás aquí encontremos la primera clave para intentar comprender la esquiva presencia indígena en el arte colonial. Para el nuevo español asentado en territorio quiteño, no le fue difícil proyectarse en un lugar debilitado por una conquista material y espiritual anterior. Jamás se vio abocado a tener que resumir o "sincretizar" su posición de conquistador, imponiendo físicamente estructuras renacentistas europeas sobre la arquitectura anterior, tal cual había

sucedido por ejemplo en el famoso convento de Santo Domingo en el Cuzco, construido sobre el Coricancha u otras construcciones civiles en la misma ciudad o pueblos alrededor del área. No se contaba con una tradición de relieve en piedra u otros materiales que guiara las nuevas tareas de labrado de los primeros recintos eclesiásticos.

Tampoco se encontró con una cultura material que opusiera resistencia. Se conoce por cronistas del XVI que se continuaba la elaboración de mantas en Ecuador, sin embargo ésta parecería ser incomparable con aquella elaborada en Paracas, Perú, de características formales muy especiales y de gran calidad, cosa que favoreció a que su producción continuara. No se conoce en Quito un solo grupo indígena que haya realizado textiles sobresalientes durante la Colonia, que permitiera captar nuevos mercados. Se sabe que la alfarería, como vimos, en decadencia antes de la llegada de los españoles, continuó su tradición descomponiéndose paulatinamente hasta convertirse en un producto híbrido combinando en ocasiones formas semejantes a las incas -aríbalos, por citar la más común- de paredes gruesas y decoración con sellos de cabecitas de querubines o incisos de espigas de trigo que daban fe de la imposición de la simbología cristiana. Nada se conoce sobre el arte de la plumería en estos momentos y tampoco tenemos referencia sobre el trabajo en concha, manufacturas ambas que en el México azteca o maya se destacarían y que serían aprovechadas por la élite española y criolla asentada en aquel territorio.

UNA NUEVA Y TARDÍA FORMA DE AMORTIGUAMIENTO

Al efecto, llama mucho la atención y corrobora la tesis de debilitamiento del indigenado local, un evento particular de teatro político en el XVII en el cual se representaban episodios del Inca, muy común en Perú y según el historiador Carlos Espinosa, extremadamente escaso en Quito. A través del análisis de un juicio entablado en 1660 contra un descendiente del Inca Atahualpa, se logra reconstruir los episodios de "Recuerdos del Inca" que según el investigador mencionado se darían en las festividades como una historia inca institucionalizada, parte de un mecanismo de los nobles incas por recibir de los españoles las mercedes mediante el sistema de "probanzas". Este tipo de teatro político en donde se reafirmaría la lealtad al Rey mediante alegorías pantomímicas, tenía sus raíces en la política del barroco y no en un supuesto sensacionalismo indígena. De hecho la frecuencia de este tipo de eventos fue inferior a similares en Cuzco, debido sobre todo a que el estatus de la nobleza local en el marco colonial de la Real Audiencia de Quito era restringido.

Lo que interesa rescatar sobre todo es la idea de que a la larga la decadencia de los descendientes quiteños de los Incas tuvo importantes consecuencias para el desarrollo del simbolismo del espectáculo público y para la resistencia

indígena en Quito. Mientras en Perú esta innovación o renovación del recuerdo inca creció y se enriqueció en el XVIII, en Quito, debido a su transferencia al virreynato de Santa Fe perdió el referente inca y su contraparte en Cuzco y Lima. Una nueva y tardía forma de amortiguamiento.

La pregunta que surge al exponer brevemente los ejemplos anteriores es la de qué sucedió con las manifestaciones propiamente indígenas en estos territorios. ¿Dónde quedó expresado su legado cultural? ¿es que desapareció simplemente conforme el sector indígena tuvo que dedicarse a otras tareas en un nuevo mundo? ¿desapareció quizás por su debilitamiento bajo una doble conquista? ¿se perdió bajo los ojos de una historia oficial ligada con el gran poder eclesiástico? ¿Es que las nuevas élites criollas no encontraron nada espectacularmente interesante en las manufacturas indígenas que les permitiera utilizar el material básico transformándolo bajo su propio vocabulario, tal cual el caso de los famosos enconchados, emplumados o códices bellamente ilustrados en México? ¿Podremos considerar que la forma más evidente de la participación indígena fue la de incluir temas alimenticios locales como la piña, la papaya o la granada en las tallas en madera que recubren por ejemplo el interior de San Francisco?

LA "POBREZA" DE LA CULTURA MATERIAL INDÍGENA

En este punto creo que es importante compartir una idea que surge de todo este meollo. Me da la impresión de que podría funcionar la siguiente hipótesis: ante la "pobreza" y lo poco llamativo de la cultura material indígena local, el nuevo español prefirió acudir, desde el inicio de su estancia en el XVI, a la importación de bienes "más suntuarios" como los orientales -telas, marfiles, hilos, coral, cerámica- de libre comercio, vía Méjico, o a la elaboración de ciertos bienes en el propio lugar de residencia pero de material noble como las citadas vajillas de plata en la documentación temprana, posteriormente suplantadas por el peltre importado, o la denominada *loza de la China*.

El producto indígena: la manta, el poncho, el sombrero, el pondo, el arete de plata martillada o la pequeña urna de hojalata, servirían para su autoconsumo o para el trueque con otros bienes de primera necesidad, trueque que se realizaría en los confines de los pueblos de indios y que probablemente nunca ingresó en el teje-maneje del arte oficial vinculado particularmente con la Iglesia. (Salvo en el caso de la cerámica, no existen objetos indígenas coloniales en los museos ecuatorianos. Es un tema digno de atención).

LA NO "INFLUENCIA" INDÍGENA Y LA PRODUCCIÓN DE UN ARTE COLONIAL "CONSERVADOR"

Recordemos que el indígena, salvo casos excepcionales como la de los escultores Caspicara en el XVIII, o Sangurima a fines del mismo siglo y comienzos del siguiente, parece ser que interviene en las obras de carácter arquitectónico únicamente en calidad de cargador de material, peón de la construcción, pintor de paredes, u otros similares. Este particular puede ser confirmado a través de los libros de cuentas de los conventos, los documentos de gremios y cofradías, entre otros. Cosa muy distinta es la que sucede por ejemplo en Cuzco donde durante el apogeo de esta Escuela, el 70% de artistas que pertenecían a ella eran de origen indígena. Estos artistas procedían de la nobleza indígena, cosa que quizás podría explicar su directa participación y la capacidad político-social para poder intervenir.

Entonces, parece existir un verdadero divorcio entre la producción material cultural del y para el sector indígena y aquella elaborada básicamente por mestizos urbanos, quienes sin "interferencia" mayor de patrones indígenas, pudieron asimilar las nuevas artes bajo el tutelaje de la Iglesia. Recordemos que en el convento de San Francisco en el XVI se instauró la primera escuela de artes y oficios. Paralelamente, se introdujeron decenas de esculturas importadas desde España o grabados flamencos, españoles o italianos que sirvieron de fuentes de inspiración y aprendizaje, tal como aquel libro de grabados de santos hermitaños perteneciente al pintor dieciochesco Bernardo Rodríguez (M. de Arte Colonial, Quito). Pocos artistas aventuraron su vida en un lugar de trastienda como lo era Quito, difícil de llegar por su accidentada geografía y poco atractiva o lucrativa desde el punto de vista político-administrativo. De los escasos ejemplos que tenemos del arribo de artistas y arquitectos a la Audiencia es el grupo de jesuitas que durante el XVII trabajó en la Compañía de Jesús en Quito.

Esta transferencia de información y formación, por la vía que fuere, halló en Quito un sujeto apto para el aprendizaje, debido a su tradicional vínculo con las labores artesanales y a la antedicha apertura sin mayor "interferencia". El resultado ha sido un arte colonial quiteño en donde la emulación de una estética Renacentista hispano-flamenca y posteriormente Barroca han sido recogidas con mucha diligencia y precisión, tomando a la escuela de Quito en quizás una de las más clásicas en la América colonial (léase: la más apegada a las reglas del juego; o mejor dicho, la que más exactamente asimilaría los postulados de los nuevos estilos europeos). Tomemos al azar unos pocos ejemplos que enfatizan la cercanía entre el arte y la arquitectura colonial a sus fuentes grabadas.

La capacidad del artesano quiteño de imitar perfectamente, es destacada

reiteradamente por diversos autores. En la mitad del XVIII el historiador jesuita Juan de Velasco haría especial hincapié en este punto y a lo largo del XIX muchos viajeros y científicos formados en una ideología Romántica, mencionan la habilidad del quiteño en copiar, sin inventar ni aportar nada nuevo, cosa que no contribuiría, según ellos, al verdadero desarrollo de las artes del momento.

Sin embargo, al presente, nosotros debemos ser muy cuidadosos al estudiar por qué los artistas quiteños seleccionaron tales o cuales iconografías y que éstas -aunque europeas- se acoplaran perfectamente al medio, se transformaran en ocasiones y se repitieran hasta el cansancio (como el caso de la Virgen Alada de Quito). En otras palabras, debemos adentrarnos más profundamente en las obras de arte como testimonios culturales de nuestras sociedades. Como nos hace notar Santiago Sebastián, "estos aspectos son más importantes en el entendimiento del arte [de Nueva Granada] que las viejas acusaciones de falta de límites en la originalidad. Una lectura más cuidadosa quizás nos permita, además, encontrar la "oculta" presencia indígena a través de símbolos o iconología que siendo originariamente "suya" se sincretizó en la nueva realidad mestiza".

De todas maneras, quizás por esta capacidad de emular al patrón europeo, la denominada Escuela de Quito tuvo el éxito comercial que fuera comentado con gran énfasis por el mismo Juan de Velasco y el criollo ilustrado Eugenio Espejo. Este arte "conservador" por llamarlo de alguna manera, parece haber atraído el gusto de sectores tradicionales criollos, no solo a nivel de la Audiencia sino más allá de los alrededores en Pasto, Popayán, Santa Fe de Antioquia, Lima o Santiago de Chile.

En este punto uno de los ejemplos más interesantes es el de la ejecución que del diseño teórico de Bramante de una escalinata en forma de círculo concéntrico, transcrito en el tratado de Serlio y que sería ejecutado por una vez en Hispanoamérica, en la grada de acceso al convento de San Francisco de Quito. En escultura también se verían parentescos sorprendentes. El famoso San Francisco ejecutado por Pedro de Mena (1663, Catedral de Toledo) tiene un cercano pariente con aquel que encontramos en el convento dominico y que a la investigadora Palmer le llevaría a atribuir al taller de Pedro de Mena y que pensaríamos más bien que fue ejecutado en Quito, sobre todo por el tratamiento del encarnado brillante muy característico.

Entre muchos ejemplos para el XVIII señalamos dos que fueran mencionados por los investigadores Palmer y Santiago Sebastián respectivamente. El traslado del grabado de la Mater Inmaculata de Francisco Muntaner a la técnica escultórica por el taller de Bernardo Legarda en la talla de la Inmaculada Concepción en una colección privada de Quito. El parecido es sorprendente y audaz por parte del escultor quiteño que llega incluso a incorporar el manto en revuelo que, en un soporte plano, no demandaba los retos que en escultura. Del alemán Paul Decker llegan a Quito la serie de los países: "Virtudes y defectos

de los europeos”, grabados por Johan Georg y Martín Engelbrecht. Estos fueron recogidos por Manuel de Samaniego y Bernardo Rodríguez quienes la trasladaron a la pintura y que se hallan actualmente en los museos Jacinto Jijón y Caamaño y de Arte Colonial, ambos en Quito.

Dentro del sistema tradicional de aprendizaje a través de talleres agremiados, la instrucción se dio básicamente dentro de un contexto familiar en una práctica diaria, en donde se llegó a un perfeccionamiento muy delicado tras la reiterada repetición de formas y contenidos. Y aunque dentro del señalado contexto de un arte colonial “conservador” o “clásico” en donde la mano del indígena parece quedar apagada, de hecho sobresalen ciertos aspectos estéticos de la obra que señalan la mano más bien nativa -léase como mestiza o indígena- en el tratamiento achatado de la figura humana, tal como podemos apreciar en el Cristo Resucitado de Caspicara (M. de Arte Colonial, Quito), pómulos salientes en los rostros, ojos almendrados, como en la Virgen de Quito de Legarda en Popayán, el relieve suele ser plano, más bien pictórico, el gusto por el brillo, dorado durante el XVII y por plateado o chinesco, durante el XVIII, la introducción de técnicas nuevas en el tratamiento del encarnado rosado y brillante en rostros y manos, entre otros. Cabe reiterar que no se encuentran ni símbolos, ni temas en general que nos remitan a la presencia expresa del indígena en la Audiencia de Quito, no existen cuadros de genealogías incas como en Perú, o retratos de la nobleza indígena como en el caso mejicano. Como una excepción que confirma la regla conviene recordar al Santiago Matamoros, transformado en Santiago Mataindios...

Mencionemos unos pocos ejemplos que vienen a la mente, la Virgen española de la Merced, aclimatada en Quito como Virgen Peregrina (contra los terremotos) no muestra rasgos o símbolos indígenas; la Divina Pastora, iconografía carmelita, de gran éxito y propagada en el s. XVIII por Manuel de Samaniego, seguramente por su vínculo con lo campesino, o el especial énfasis en la producción de angelitos en bulto redondo ataviados a la romana y quizás, como señala Barbara Gretendorf, recogidos del Libro de los Angeles (Apócrifo de Enoc, caps. VI a XXXVI) en donde se descubren sus funciones como “señor del granizo” o “del Rayo”, entre otros. Estos representan los astros y las fuerzas de la naturaleza y coinciden con las deidades prehispánicas en cuanto a sus atribuciones. Quizás nuevos renglones en la investigación local nos deparen mayores y mejores aproximaciones.

UNA HIPÓTESIS: LA FUSIÓN INDÍGENA-ORIENTAL

Sin embargo, creo que es importante destacar que si bien se pueden rastrear ciertas características formales e iconográficas que asumimos como “presencia indígena o nativa”, éstas podrían ser fácilmente confundidas con el tratamiento

similar que se dio sobre todo al arte chino en Filipinas, bajo dominio español. Sus representaciones cristianas fueron exportadas a América en las famosas travesías de las naves de Manaos a Acapulco, mercaderías que serían parcialmente redistribuidas en Centro y Sudamérica. Basta revisar al azar libros de cuentas de conventos y monasterios, testamentos de diversas épocas y de diversos legatarios, tasaciones de bienes, etc., para darnos cuenta de la apreciable cantidad de mobiliario, cerámica, textiles, perfumes y otros enseres orientales que se filtraron en la vida diaria del común habitante de la Audiencia de Quito.

Veamos, por tomar uno de los ejemplos más destacados, la Virgen de Quito o Inmaculada apocalíptica, iconografía recogida de estampas provenientes de España. Tenemos su antecedente quiteño en pintura en el XVII con Miguel de Santiago y revisemos su traslado a la escultura, tema que cobró gran importancia con el afamado artista Bernardo Legarda y su taller. De entre muchas Vírgenes producidas en Quito, se encontró una en marfil (manos y caras), citada por Gabrielle Palmer y más tarde Margarita Estella en España, y otras que efectivamente tienen un aire oriental que me es difícil definir pero que ya con anterioridad fue notado por los historiadores del arte, el español Marqués de Lozoya y el ecuatoriano José Gabriel Navarro. Remarcando sobre el tema, en el testamento de Legarda de 1773, entre abanicos, flautas y anteojos de larga vista se descubre un apartado de esculturas entre las que se tasan:

Una [Inmaculada] Concepción de la China, de un jeme de alto... 4 reales
 Otra dicha de madera y diadema de plata de un jeme de alto en 2 reales
 Otra dicha con su peaña de jaspe, de una cuarta de alto en 6 reales
 Otra dicha de marfil con su peaña de mármol de cinco dedos de alto en 6 reales (Test. 103-105v nota 42, M. del Banco Central del Ecuador, Quito).

Entre paréntesis, es muy probable que lo "chino" fuese utilizado como genérico para todo lo que viniera de Filipinas.

Portadores importantes de esta influencia orientalista parecen haber sido los marfiles hispano-filipinos elaborados por la población china, sangleyes, en Manila, como subrayaría la mencionada Estella y otros autores mejicanos dedicados al tema. Estos también usaron modelos grabados y muchos de los temas preferidos coinciden con la escultura americana: cristos crucificados, el tema mariológico, el Buen Pastor, los santos José, Miguel, Sebastián y Juan Bautista, entre otros.

Un posible ejemplo de esta hipotética fusión indígena-oriental de una de las pocas artesanías indígenas que continuaría durante el período colonial fue el del barniz de Pasto, elaborado en la pequeña ciudad de Pasto al sur de Colombia. Los indígenas en la época Precolonial trabajaban con resina vegetal del árbol denominado mopa-mopa (*flaegia pastoensis mora*) aplicada a diversos objetos

de madera, similar a la artesanía del Uruapán en Michoacán y Guerrero en Méjico, en donde se usaba la resina animal.

Durante la conquista se introdujo el uso del pan de oro, papel metálico, colorantes vegetales y animales, con formas nuevas moriscas en ocasiones, o decoración que incorporaba un vocabulario oriental en el tratamiento de florecillas y animales fantásticos. De los talleres salieron marcos, cajas, joyeros, azafates, atriles, y en esta manifestación se dio el excepcional encuentro de tecnología y tradición indígena que pudo sobrevivir, creo yo, gracias al gusto difundido por la vía de la importación de productos semejantes de exótica procedencia como lo fueron los biombos, cajitas y charoles hechos de laca o maque chinos.

Debo confesar mi enorme interés por estudiar más a fondo esta otra realidad en la conformación del arte colonial latinoamericano. La falta de investigación hace que de momento simplemente se planteen hipótesis y que se haga un llamado de atención al tema.

OTRA CLAVE: LAS ARTES APLICADAS

Este ejemplo del barniz de Pasto nos debería llevar a reflexionar sobre el siguiente aspecto: si de hecho es cierto que el arte oficial eclesiástico no recoge la presencia explícita del indígena, ¿no será que debido a la falta de estudios e interés por lo que hasta hace poco se consideraba "artes menores", estamos dejando de lado las artes industriales o aplicadas y que probablemente un profundo estudio del tema a través del textil colonial, el bordado, el mobiliario de madera o la cerámica nos lleve a examinar otro tipo de encuentros con las manifestaciones culturales del sector indígena? Recordemos que las artes aplicadas casi siempre se han desarrollado más libres del control oficial y que a través de ellas podría existir una posibilidad de diálogo.

También deberá tomarse en cuenta el estudio de los materiales y las técnicas en sí, temas que podrían aportar con nuevos datos para este reencuentro. De todas formas yo me aventuraría a insinuar que, salvo en el caso del barniz de Pasto, la presencia indígena en las demás artes aplicadas no va a evidenciarse como en otras partes de la América indígena, y que el caso ecuatoriano -y por extensión en Colombia-, al menos en lo que a las artes se refiere, se deberá hablar más bien de un arte mestizo por excelencia, caracterizado en su etapa barroca (1730-1830). El término "barroco mestizo" debería ser utilizado -según Ramón Gutiérrez y otros autores que estamos de acuerdo con ello- no precisamente como una superposición de elementos temáticos que dan fe de la incorporación de datos o iconografía española frente a detalles que hacen referencia al entorno americano indígena.

Si nuestra tesis es válida, aquella que plantea el distanciamiento o sepa-

ración desde el inicio de la conquista, de la producción material indígena (empobrecida y limitada) de la del sector urbano mestizo (cada vez más rica y dinámica y con la Iglesia detrás como el gran mecenas), no es difícil de imaginar que esta realidad última florecería. Consideremos por un momento la discreta producción de pintura o escultura popular (¿o es que casi todo se ha perdido? ¿o quizás es la falta de estudio?). Si revisamos ciertas imágenes nuevamente nos permiten apreciar en esta pintura popular un esfuerzo muy grande por seguir las reglas del juego del arte oficial. Incluso aquellas estampas religiosas de vírgenes populares grabadas y lanzadas al mercado para aumentar el fervor popular o aquellos pequeños cuadros con donante indígena al pie, no aportan notoriamente en cuanto a la introducción deliberada de elementos locales formales o de contenido que rodean su propia realidad.

EL ARTE BARROCO QUITEÑO:

EL MESTIZO MIRANDO AL EXÓTICO INDIO

Sin embargo es interesante introducirnos brevemente en el "siglo de oro" del arte colonial quiteño, la etapa del barroco, en donde se expresa con más libertad y mayor poder de convicción un arte más propio, mejor caracterizado y que le diera verdadera identidad a la cuestionada Escuela Quiteña. Este período coincide con importantes transformaciones ideológicas y políticas. Por un lado el contacto de la América española con un espíritu más ilustrado, aunque los marinos Jorge Juan y Antonio de Ulloa señalaran que en Quito "la juventud distinguida [era] muy corta en las noticias políticas, en las históricas, y en otras Ciencias Naturales, que contribuyen al mayor cultivo de los Entendimientos, o que los ilustran..."

Y por otro lado el impulso que dio la Corona Española en manos de los borbones por reorganizar el espacio colonial y vincularlo con la península, mediante un mejor y más efectivo control fiscal y político, cosa que en los últimos momentos ausburgos se había debilitado notoriamente. Esta necesidad de reactualización y reflexión en torno a las nuevas relaciones de dependencia entre España y América, desencadenó una serie de proyectos científicos de observación y estudio por parte del gobierno español, una especie de inventario reactualizado de Indias, en donde los metales preciosos no eran ya lo único importante. Muchas de estas expediciones tuvieron un impacto interesante en la consolidación misma de los propios pueblos americanos, poniendo en aviso la necesidad de registrarnos, de identificarnos. El espíritu práctico de su trabajo debe haber afirmado el poder civil del hombre hasta el momento dominado por un espíritu en extremo religioso. El laicismo del siglo es interesante aunque Quito continuase siendo un gran convento, al decir de Bolívar, décadas más tarde.

A pesar de esto, la expedición del botánico Mutis en Colombia, trabajando con un apreciable elenco de pintores quiteños, en el registro minucioso de flores y frutos del área (col. en el Jardín Botánico de Madrid), su contraparte con la expedición de Tafalla y el proyecto La Flora Huayaquilenses, o el encargo de que se pintaran las razas, los vestuarios, frutos y flores, colección realizada por Vicente Albán en 1783 y que hoy se halla en el Museo de América, entre muchos otros acercamientos de carácter científico, colaboraron a que el criollo americano diera vuelta de ojos hacia América y sus gentes nativas o indígenas. Añadamos a esto el sinnúmero de piezas de marfil, loza fina de la China, Talavera o Inglaterra que traían en su repertorio la representación de tipos exóticos (tal cual el gusto rococó) como por ejemplo pajes negros o damiselas campesinas que podían ser "leídas" como parte del entorno local, su idealizada visión de los nativos.

Parcial consecuencia de los aspectos descritos y dentro de un marco estrictamente religioso para el caso de Quito, el tema del indígena (no su participación) parece haber surgido en el seno de una de las manifestaciones más importantes de la escultura quiteña dieciochesca: el Nacimiento. En los Nacimientos se incorporaron además de las figuras centrales de San José, la Virgen y el Niño, cientos de figurillas secundarias que por un lado dan fe de las costumbres indígenas y mestizas del lugar y por otro combinan espectaculares vuelos a sitios como Egipto o el Oriente en general, produciéndose un verdadero sincretismo de culturas de la más diversa procedencia.

En el gran Nacimiento que Legarda dejara en su testamento, a más de decenas de lucecillas o fuentes de luz, y 290 figuras de cristal, encontramos "2 indios peleadores, 1 indio y una india", y para añadir otra pequeña nota sobre la conexión con Oriente, se menciona "seis figuras que manifiestan diferentes de animales, de *losa de la china*, de un jeme de alto [...] Nueve dichas; las siete en figura de gato de madera y las dos figuras de perro, *de loza de la China*, de 3 dedos de alto [...]".

Además de estas menciones al tema indio, recuerdo tan solo una obra del quiteño Antonio Astudillo, pintada para San Francisco en 1785: *Fray Jodoco Ricke bautizando a un indiecito* (alrededor de 1530), cuadro más bien de carácter histórico.

Solo al final del XIX el tema indígena se tornaría popular en las artes oficiales y solo al final del XX el indígena mismo empezaría a participar directamente en ellas. Un profundo estudio sobre el tema, tan en boga dentro de las conmemoraciones de España por su encuentro con América después de 500 años, empezará a afinar mejor lo que yo tan burdamente he esbozado en esta ponencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Espinoza Fernández de Córdova, Carlos R.,
1990 "La Mascarada del Inca: Una investigación acerca del teatro político de la Colonia".
Miscelánea Histórica Ecuatoriana 2: 6-39.
- Estella, Margarita,
1990-91 "La escultura en marfil hispano-filipina" en: *Los Palacios de la Nueva España. Sus tesoros interiores*. Monterrey/Méjico: Museo de Monterrey/Museo Franz Mayer, Nov. -junio.
- Estella, Margarita M.,
1989 "El comercio de imágenes de España con América y Filipinas: algunos ejemplos",
Cuadernos de arte colonial 5 (Madrid, Mayo): 67-78.
- Fernández Rueda, Sonia,
1992 "Historiografía de la arquitectura en la época colonial: algunas consideraciones".
Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia, 2: 105-117.
- Fresco, Antonio,
1992 "La Cerámica Inca en el Ecuador", Ms. para: Historia de la Cerámica en el Ecuador, Cuenca: FPR.
- Granda Paz, Oswaldo,
"Barniz de Pasto, una artesanía de raíces prehispánicas" en: *Artesanías en América* 3, CIDAP, pp. 21-57.
- Gutiérrez, Ramón,
1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Idrovo Uriguen, Jaime,
1990 "Siglos XVI y XVII: La desarticulación del mundo andino y sus efectos en la alfarería indígena del austro ecuatoriano". Cuenca: FPR, pp. 39-59.
- Kennedy, Alexandra,
1990 "Apuntes sobre arquitectura en tierra y cerámica en la Colonia" en: *Cerámica colonial y vida cotidiana*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, pp. 39-59.
"Escultura y pintura Barrocas en la Audiencia de Quito" en: Ramón Gutiérrez ed., *Barroco Latinoamericano*, Tomo: Colombia, Venezuela, Ecuador y Milán: Jaca Book (en prensa).
- 1992 "Baroque Art in the Audiencia de Quito" en: *Barroco de la Nueva Granada. Colonial art from Colombia and Ecuador*. New York: Americas Society, pp. 61-77.
- Kennedy, Alexandra y Ortiz, Alfonso,
1982 *Convento de San Diego de Quito. Historia y Restauración*. Quito: Museo del Banco Central del Ecuador.
- 1989 "Reflexiones sobre el arte colonial quiteño", en: *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 5. Época Colonial III, Quito: Corporación Editora Nacional/Grivalbo, pp. 163-185.
- Kennedy, Alexandra, coord.,
1989 "Historia artística y arquitectónica del Convento de Santo Domingo de Quito", Vols. I y II. Informe parcial. Quito: Proyecto ECUABEL/Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

- Kennedy, Alexandra y Fauria, Carmen,
1988 "Obrajes en la Audiencia de Quito. Un caso estudio: Tilipulo". *Revista Ecuatoriana de la Historia Económica* 4: 143-220.
- Marchán, Carlos,
1989 "Economía y sociedad durante el siglo XVIII" en: Ayala Enrique ed. *Nueva Historia del Ecuador* Vol. 4, Epoca Colonial II, Quito: Corporación Editora Nacional/Grijalbo, pp. 230-259.
- Navarro, José Gabriel,
1991 *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito: Dinediciones.
1929 *La escultura en el Ecuador. (Siglos XVI al XVIII)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Norton, Presley,
1992 "La cerámica prehispánica de la Costa Central, entre el río Chone y la península de Santa Elena", Ms. para: Historia de la Cerámica en el Ecuador, Cuenca: Fundación Paul Rivet.
- Palmer, Gabrielle,
1987 *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Pres.
- Sebastián, Santiago,
1971 "La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador", Caracas, Boletín del Centro de Investigación Hist. y Est., Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 12 (nov.): 45-75.
1990 *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentros, S.A.
- Valdez, Francisco,
1992 "La Costa Norte del Ecuador", Ms. para: Historia de la Cerámica en el Ecuador, Cuenca: Fundación Paul Rivet.
- VV.AA.,
1992 *Historia de la Cerámica en Ecuador: síntesis*, Cuenca: Fundación Paul Rivet.