

LA ESCULTURA BARROCA QUITEÑA Y SUS MODELOS GRABADOS

THE BAROQUE SCULPTURE FROM QUITO AND ITS ENGRAVED SOURCES

POR ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ
Universidad de Sevilla, España

En este trabajo se estudia el fenómeno de la utilización de modelos grabados en la escultura producida en la Real Audiencia de Quito durante el barroco. En el mismo se aportan ejemplos desconocidos hasta la fecha, tanto realizados por algunos de los principales escultores de Quito como por autores anónimos, clasificando los ejemplos según los países de procedencia de las estampas utilizadas, siendo las más destacables las de Flandes y los Países Bajos.

Palabras clave: Escultura, Quito, fuentes grabadas, barroco

In this work the use of engraved sources in the sculpture produced in the Real Audiencia de Quito during the baroque is studied. In the paper, examples not known up to the date are provided, so much realized by some of the main sculptors of Quito as for anonymous authors. The examples are classified according to the countries of origin of the engravings, being the most outstanding those of Flanders and the Netherlands.

Keywords: Sculpture, Quito, engraved sources, Baroque

Junto con la presencia de artistas y obras de arte foráneas, los grabados constituyeron una de las principales vías de introducción en América de iconografías y soluciones formales de origen europeo durante el periodo barroco. Ya fuera en forma de estampas sueltas, mazos de estampas o ilustrando libros, en su mayoría religiosos, su presencia en los obradores americanos –y también en los europeos– era inexcusable y muy apreciada¹. Debido a la importante labor que su uso desempeñó en el mundo artístico durante la Edad Moderna, desde hace décadas se viene trabajando acerca de la influencia de estos modelos en la pintura barroca, tanto europea como americana².

¹ Según González García, los grabados que ilustraban los libros litúrgicos constituyeron una fuente iconográfica de notable importancia, sobre todo en el ámbito provincial, señalando especialmente los del ciclo navideño. Véase GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel: “El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y la escultura”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 4, 7, 1991, pp. 312-318.

² En el caso quiteño, hemos dedicado algunos estudios al fenómeno, entre los que podemos citar JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial”. En Waters, William F. y Hamerly, Michael T. (Eds.): *Estudios Ecuatorianos: un aporte a la discusión*, Tomo II.

Menos atención ha merecido la escultura, aunque también ha sido objeto de algunos estudios meritorios, sobre todo en España, donde se han llevado a cabo varios análisis parciales, centrados en la obra de un autor³ o en una zona geográfica concreta, o bien en algunas esculturas especialmente significativas⁴. También se han dedicado algunos estudios a la difusión de modelos de artistas concretos a través de los grabados sobre su obra, siendo especialmente relevante la atención prestada a Rafael y los grabados sobre sus composiciones⁵. En cambio, en los territorios españoles de ultramar, y en la Real Audiencia de Quito en concreto, se ha tratado el tema de una manera marginal. En el caso quiteño sólo Palmer, en su monografía sobre la escultura en el Reino de Quito, tuvo cierto interés en buscar relaciones entre determinados grabados y algunas esculturas, aunque en ciertas ocasiones de modo muy genérico, sin detallar la fuente concreta ni el modo en que ésta se interpretó⁶. Fuera de estas aportaciones, tan sólo se han señalado uno o dos ejemplos muy conocidos, pero no se ha analizado en profundidad el fenómeno, cuyo alcance es mayor de lo que se suponía, a la vista de los resultados obtenidos. Como se podrá ver a continuación, el recurso a las estampas fue

Ediciones Abya Yala, Quito, 2007, pp. 25-37 y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII”. En *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Tomo I. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 305-310. En el ámbito español se pueden citar, entre otras aportaciones básicas, las de NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, y NAVARRETE PRIETO, Benito: “Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, 268, Madrid, 1994, pp. 359-376.

³ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”, *Imafronte*, 2, 1986, pp. 101-131, y ORICHETA GARCÍA, Arántzazu: “Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, 1996, pp. 315-358.

⁴ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”, *De Arte*, 1, 2002, pp. 89-106; ORICHETA GARCÍA, Arántzazu: “La influencia de los grabados de Peter de Jode en la escultura leonesa: los relieves de la capilla del Cristo de la iglesia de Villamañán”, *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº 8, 1998, pp. 99-112; VÉLEZ CHAURRI, José Javier: “Las “imágenes de la “Historia Evangélica” como fuente gráfica en las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Pancorbo (Burgos)”, *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, nº 35, 2002, pp. 83-104; LÓPEZ-BARRAJÓN BARRIOS, Mario: “El retablo de los santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, tomo 67, 268, 1994, pp. 391-395; y MORALES, Alfredo J.: “Coloso de la Fe Victoriosa. El Giraldillo como estatua”. En Villa Rodríguez, José (ed.): *Giganta de Sevilla*. Fundación El Monte, Sevilla, 2000, pp. 196-213, donde se pone en relación la escultura con un grabado de Marco Antonio Raimondi sobre un dibujo de Giulio Romano o Perino del Vaga.

⁵ ÁVILA PADRÓN, Ana Victoria: “Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas”, *Archivo Español de Arte*, tomo 57, 225, 1984, pp. 58-88.

⁶ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987.

la más común de las vías de difusión de iconografías concretas. Junto a estos referentes figuraron otros como determinadas pinturas de importancia significativa en el marco quiteño⁷, y también ciertas esculturas del siglo XVII, algunas de ellas de procedencia española, reinterpretadas un siglo más tarde en clave rococó, según atestigua Palmer⁸. Palomero añadía una vía más: la presencia de artistas formados en Sevilla que, establecidos en América, divulgaban los temas iconográficos y fórmulas compositivas adquiridos durante sus años de aprendizaje en la Península⁹.

Como ya se ha estudiado en relación a la pintura, la fidelidad respecto al modelo en papel podía variar considerablemente, tomándose en numerosas ocasiones al pie de la letra, mientras que en otras se optaba por tomar determinados detalles o la idea general de la composición¹⁰. Igual sucedió en el caso de la estatuaria, pues no todas las manifestaciones ni modalidades escultóricas se ciñeron a los modelos grabados procedentes de Europa de forma unánime. Arias Martínez observaba una utilización de las estampas mucho más evidente en los relieves que en las esculturas en bulto redondo, apoyando su afirmación en la búsqueda de cualidades pictóricas en su resultado final que se aprecia en el relieve¹¹. Pero ello no significó que se desechasen las posibilidades compositivas que ofrecía la estampa de cara a la plasmación del tema en esculturas de bulto redondo. Así, en los ejemplos que aportamos a continuación se puede ver que los escultores quiteños trabajaron estas imágenes también a la vista de grabados, algunos de los cuales les dieron pautas fundamentales para componer y dotar de un movimiento y expresividad concretos a las imágenes en madera policromada. Lo que sí es cierto es que, en el caso del bulto redondo, en la transferencia del modelo en papel a las tres dimensiones las libertades que se puede tomar a priori el escultor quiteño son mayores

⁷ En este sentido podríamos destacar el indudable parecido en la postura de las manos entre las Virgenes aladas del siglo XVIII y la *Inmaculada* del convento de San Agustín de Quito, pintada por Miguel de Santiago en la segunda mitad del siglo XVII. Otra fuente pictórica para estas imágenes pudo ser la *Inmaculada alada* del Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, obra de comienzos del siglo XVIII. Otro ejemplo conocido es el del grupo de la *Sábana Santa* de la Catedral, tallado por Caspicara muy probablemente tras haber tomado buena nota de la composición adoptada por Bernardo Rodríguez en su pintura perteneciente al Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

⁸ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 117. En este sentido, la investigadora americana comparaba dos imágenes de San José con el Niño, idénticas en las poses. La investigadora americana incidía también en la continuidad de la influencia, durante el siglo XVIII, de los prototipos procedentes de las esculturas españolas llegadas a Quito en las nuevas imágenes locales. No obstante, apreciaba un aumento del recurso a las fuentes grabadas respecto a la centuria anterior.

⁹ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: “Retablos y esculturas en América. Nuevas aportaciones”. En Torres Ramírez, Bibiano y Hernández Palomo, José J. (Coords.): *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Vol. 2. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 430.

¹⁰ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial”..., op. cit.

¹¹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “La fortuna de los grabados de Sadeler...”, op. cit., p. 90.

que en el relieve. Palmer señalaba que este hecho proporcionaba al escultor quiteño la “libertad psicológica para ejercitar su propia originalidad”¹².

Grabados flamencos y holandeses

En otras publicaciones demostramos la amplia difusión que las estampas flamencas y holandesas tuvieron en Quito durante la época virreinal. Las estampas de Wierix, Sadeler, Rubens y otros artistas de la zona hallaron acomodo en los obradores quiteños como recetario de temas, poses y expresiones. De la misma forma, los escultores acudieron de forma preferente a estos grabados. Para el caso español, Proske señalaba la posesión de estos grabados por parte de los más acreditados escultores del momento, tales como Jerónimo Hernández o Andrés de Ocampo¹³. En Quito, entre las estampas flamencas fueron especialmente significativas las que procedían del taller de los hermanos Wierix, a fines del siglo XVI, o del de Rubens, durante la primera mitad del XVII, aunque en el segundo caso en relación a la pintura.

Entre estas estampas, algunas se convirtieron en fuente predilecta para la iconografía que representaban, probablemente por avenirse bien a las características de la escultura. Quizás uno de los casos más significativos es el del grabado de Hyeronimus Wierix que representa a *Las dos Trinidades* (Figura 2), referencia de primer orden en la plástica quiteña del barroco. Entre los numerosos ejemplos nos detendremos en un relieve: la *Sagrada Familia* que decora el respaldo de la cátedra del púlpito de la iglesia del Sagrario (Figura 1)¹⁴. El mencionado grabado del artista de Amberes ha sido tomado como referencia de modo muy fiel. Si bien había otras opciones a disposición del artista quiteño que fueron conocidas en la ciudad, como las estampas del mismo tema que grabó Schelte de Bolswert¹⁵, la frontalidad de la estampa de Wierix se adaptaba mejor a la intención del anónimo escultor. Para el relieve quiteño se prescindió tanto del paisaje de fondo como de las figuras de Dios Padre y del Espíritu Santo, dando todo el protagonismo a la Sagrada Familia, cercana en sus tipos a los que había ideado el

¹² PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 75.

¹³ PROSKE, Beatrice Gilman: *Juan Martínez Montañés, a Sevillian Sculptor*. Hispanic Society of America, New York, 1967, p. 11.

¹⁴ Está reproducido en la cubierta del libro de NAVARRO, José Gabriel: *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, 2ª edición. FONSALE, Quito, 2006.

¹⁵ Una de las versiones de *Las dos Trinidades* fue ampliamente conocida en Quito, pues había sido empleada por varios pintores de la capital americana durante la época barroca. En este sentido podemos señalar una *Sagrada Parentela* y una *Trinidad en la tierra* del convento de San Francisco. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2011, pp. 225-226.

Al parecer, esta estampa tuvo un notable éxito a ambos lados del Atlántico, pues en su estudio sobre los modelos de inspiración de Francisco Salzillo, Belda Navarro encontró la misma influencia del grabado de Bolswert en el grupo que, en esta ocasión interpretado en bulto redondo, realizó para la iglesia de Santiago de Orihuela. Véase BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Fuentes iconográficas y de inspiración...”, op. cit., pp. 114-115.

artista europeo, aunque San José aparece rejuvenecido en el relieve. También se prescindió del marco, que incluía cuatro tondos con escenas relativas a los protagonistas, situados en los ángulos, y el anagrama de Jesús en la zona superior central. De todas maneras, algún detalle parece indicar el conocimiento que el escultor americano tenía del grabado de Bolswert –ampliamente difundido entre los pintores del Virreinato del Perú–, pues en la escultura quiteña la Virgen no lleva el libro sobre su pecho, como sí lo hacía en la obra de Wierix, en la que María sujetaba dicho libro con su mano derecha. En cambio, el anónimo escultor americano ha seguido en este caso la composición de Bolswert. Respecto a ambas estampas, es novedad la capa que luce el Niño, que no sólo lo destaca sobre el fondo, sino que sirve para tapar el plano posterior del relieve, desprovisto del paisaje ideado por el artista flamenco. No sabemos si originalmente San José luciría la vara florida, como en el caso de Wierix, o el cayado de Bolswert, pues no se ha conservado. En el caso del relieve quiteño se ha simplificado la composición, prescindiendo el artista quiteño de las figuras de Dios Padre y del Espíritu Santo en forma de paloma, ambos situados en la zona central de la estampa, el Padre en la parte superior y la paloma entre las figuras de la Virgen y San José. El vacío compositivo que dejan ambas figuras ha sido rellenado con una moldura vegetal en forma de piña, que además sirve para resaltar la figura del Niño. Respecto a la estampa, se observa un mayor estatismo en el grupo quiteño que, además, aparece de frente al espectador. Por tanto, se ha reducido la sensación de profundidad y dinamismo que procedían de la actitud de avance de la Sagrada Familia –que ahora parece posar quieta– y de la disposición en diagonal del grupo, que además se dirige hacia fuera del plano¹⁶. La idea de una pose conjunta se ve reforzada en el relieve por la indumentaria que visten los personajes, más rica y elaborada que las ideadas por Bolswert, cuyo principal interés radicaba en la movilidad y volumen de los pliegues, sobre todo en el caso de la Virgen. No obstante, la torsión de las tres cabezas es similar, la forma de dar la mano la Virgen al Niño, la disposición del brazo derecho de la Virgen, la vara que originalmente llevaba San José, etc.

En otras ocasiones durante este periodo se recurrió a la citada estampa, pues volvemos a encontrar la misma influencia en el grupo que preside el retablo de San José en el Convento de La Merced de Quito y en otro perteneciente a la iglesia de San Diego y representando la *Familia de la Virgen*¹⁷, en ambas ocasiones interpretado en bulto redondo, y también en varias pinturas como la que cuelga en la clausura del Monasterio

¹⁶ A ello ayuda la supresión del paisaje de fondo y del amplio celaje nublado, que facilitaba la sensación de profundidad en el grabado de Bolswert.

En el ámbito quiteño se recurrió en otras ocasiones a la disposición frontal de este grupo. Por ejemplo, en el lienzo anónimo del siglo XVIII *La Sagrada Parentela*, conservado en el museo de la Recoleta de San Diego. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad...*, op. cit., pp. 225-226.

¹⁷ El grupo está reproducido en KENNEDY TROYA, Alexandra y ORTIZ CRESPO, Alfonso: *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y restauración*. FONSA, Quito, 2010, p. 339. Aunque se ha invertido el grupo y se ha sustituido la figura del Niño por la de la Virgen Niña, la composición

del Carmen Bajo u otra conservada en el Museo Alberto Mena Caamaño del Centro Cultural Metropolitano, esta última de realización muy tardía¹⁸.

Junto a este grabado, el que representaba el *Calvario*, también obra de Hieronymus, tuvo un éxito rotundo en Quito como inspiración para gran cantidad de Crucifijos de pequeño y gran formato. Junto con algunas esculturas del mismo asunto procedentes de España, debió ser el modelo de referencia. De la manera propuesta por el grabador flamenco aparecen representados numerosos Cristos, como el del Banco Central del Ecuador atribuido por Crespo Toral y Vargas a Caspicara¹⁹, otro del Museo de América, así como el de San Francisco de Popayán²⁰. El del retablo de la Sala De Profundis del Convento de San Agustín y varios otros obedecen a la composición de Johannes Sadeler I. No obstante, es común en todos ellos un mayor ángulo entre los hombros y los brazos, que viene dado por la caída del cuerpo, y que tiene su referente en el *Crucificado con los dos ladrones* de Schelte Bolswert. A pesar de que la estampa presentaba a Cristo parcialmente girado, tanto la caída de la cabeza como la inclinación de los brazos, la situación de la llaga producida por la lanzada, el paño de pureza y el cruce del pie derecho sobre el izquierdo, en el mismo clavo, proceden de la solución aportada por el colaborador de Rubens.

Aunque el más citado de los Wierix en la Real Audiencia por pintores y escultores locales fue Hieronymus, los otros hermanos también vieron cómo algunas de sus obras fueron plasmadas en tallas quiteñas. El *Niño del Pensamiento* del Monasterio de Santa Clara de Quito, escultura en madera dorada y policromada del siglo XVIII, está basado en el grabado de Anton Wierix que representa al *Niño Jesús durmiendo*²¹. El anónimo escultor quiteño ha mantenido la postura original en sus rasgos esenciales. Así, tanto en la estampa como en la talla el Niño figura sentado, ataviado con una túnica —si bien en la pieza quiteña se han incluido unas labores decorativas doradas que responden al gusto dieciochesco y lógicamente no aparecían en el original—. Reposa su cabeza sobre su mano derecha, apoyando este brazo sobre el orbe. La escultura quiteña, no obstante, difiere en algunos detalles del original flamenco, pues el Niño entorna los ojos, mientras que en el grabado los tenía completamente cerrados. Además, se ha modificado levemente la posición de la mano izquierda, que en la imagen americana descansa sobre el

es similar. No obstante, el anónimo escultor quiteño también debió de tener a la vista un grabado representando la *Familia de la Virgen* y realizado por Schelte de Bolswert.

¹⁸ El retablo está reproducido en PROAÑO, Luis Octavio: *El Arte en la Merced de Quito*. Quito, 1969, p. 45, mientras que la pintura del Carmen Bajo aparece en ORTEGA BARGUEÑO, Pilar: “Un arma para el desarrollo”, *Descubrir el Arte*, año IV, 55, 2003, p. 60.

¹⁹ CRESPO TORAL, Hernán y VARGAS, José María (Coords.): *Historia del Arte Ecuatoriano*, Tomo 3. Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, p.71.

²⁰ Este último, atribuido por Crespo Toral y Vargas a Caspicara. Véase CRESPO TORAL, Hernán y VARGAS, José María (Coords.): *Historia del Arte Ecuatoriano...*, op. cit., p. 118.

²¹ La estampa pertenece a la serie del *Corazón humano conquistado por el Niño Jesús*. Esta estampa tuvo una notable influencia en obras de Zurbarán y su obrador, quienes las emplearon como modelo de diversas Vírgenes Niñas dormidas. Véase NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit, pp. 248-249.

muslo izquierdo. Asimismo, se ha prescindido del corazón que enmarcaba al Niño, así como de los rayos que iluminaban al protagonista de la escena desde distintos frentes. La representación original era una reflexión sobre el verdadero amor que no es destruido por el viento ni por las tempestades²². Asimismo, otros grabados de Wierix fueron utilizados por escultores quiteños de la época barroca, como en el caso del ampliamente divulgado *San Miguel Arcángel* –usado por pintores de los virreinos, como queda reflejado en la base de datos del “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art” de la Universidad de California²³–. Hemos podido detectar su presencia en Quito en este periodo a través de las claras referencias al mismo en la escultura que se aloja en el remate de la mampara de la puerta lateral de acceso a la iglesia de La Merced²⁴.

Las estampas salidas de otro de los grandes talleres amberinos, el de los Sadeler, tuvieron también una buena acogida en Quito. Ya señalamos antes la utilización del *Calvario* de Johann Sadeler I como modelo para varios Crucificados escultóricos. Pero también podemos traer a colación *La Coronación de la Virgen* (Figura 3), relieve situado en el banco del retablo mayor de la Iglesia del Belén de Quito, de anónimo autor y posible datación de principios del siglo XVII, aunque inserto en un retablo de fecha posterior. El grabado de Johan Sadeler I que tuvo a la vista el escultor americano, *VENI DE LIBANO SPONSA MEA VENI CORONABERIS* (Figura 4), de mayor complejidad iconográfica que el relieve, ha dado algunas claves fundamentales. Aunque se aprecia una mayor libertad en la interpretación del modelo respecto a los ejemplos antes estudiados, no cabe duda de que existen citas indudables a su origen europeo en la idea general y en ciertos detalles. Entre ellos cabe destacar la disposición del grupo, algunos elementos iconográficos precisos tales como la corona de la Virgen, el cetro de Dios Hijo y el orbe y la tiara de Dios Padre, más algunas de las vestimentas, y ciertas disposiciones concretas. Pero se han modificado algunas posturas, y sobre todo se ha optado por suprimir a los angelotes que volaban alrededor del grupo y de la figura del Espíritu Santo en forma de paloma, que cede su lugar en esta ocasión a una corona más voluminosa rematada por la cruz.

Hemos podido detectar, tal como sucedió también en el caso de la pintura, que en Quito se siguieron utilizando como modelo algunos grabados de fines del siglo XVI o comienzos del XVII en obras datadas ya a fines del barroco. Serían detalles como una expresión más dulce o la tan manida “gracia” atribuida por tantos historiadores a las creaciones de los escultores locales las que otorgarían un sabor netamente quiteño a composiciones directamente inspiradas en obras europeas. Así sucede con la más conocida creación del escultor indígena Manuel Chili “Caspicara”, lamentablemente

²² Idem, p. 248.

²³ <<<http://colonialart.org/archive/artList?row=92&col=28a-28b>>> (Consultada el 13/09/2012).

²⁴ PROAÑO, Luis Octavio: *El Arte en la Merced de Quito...*, op. cit., p. 55. En otras ocasiones se recurrió al grabado de Jacob Frey, como puede comprobarse en el San Miguel de la bóveda de una de las escaleras de acceso al claustro superior del convento de San Francisco.

robada hace pocos años: la talla que representaba a *Cristo Resucitado* (Figura 5)²⁵. Para componer esta imagen, el escultor acudió a la estampa *LEGIS PERFECTIO CHRISTUS AD IUSTIFICATIONEM OMNI CREDENTE*, basada en una composición del pintor Martin de Vos (Figura 6). Tanto en el grabado como en la escultura, Cristo aparece bendiciendo con la mano derecha mientras dirige su mirada hacia su derecha. La posición del brazo derecho y del izquierdo son prácticamente idénticas, así como el movimiento facilitado por la flexión de la pierna izquierda, aunque en el caso quiteño se le ha dado una mayor elegancia. La mayor estabilidad que se observa en la escultura, propiciada por la disposición de la pierna derecha y la mayor flexión de la izquierda, viene dada por una cuestión de necesidad, pero también proporciona una armonía más serena al conjunto. Por su parte, la “cuasi hercúlea” musculatura del Cristo ideado por Vos ha sido sustituida por una apariencia más delicada, de superficies más suaves, acordes con los gustos del momento en los territorios de la Real Audiencia de Quito. Eso sí, en la talla quiteña se ha decidido incluir algunas muestras fehacientes de la Pasión, tales como las llagas de Cristo. Por ello, aunque no se apreciaba en el grabado, la herida producida por la lanzada se ha marcado en la escultura de Caspicara, mientras que las llagas de los pies, sobre todo del derecho, se han resaltado por medio de la sangre, que no manaba en la estampa. Además, se ha optado por entreabrir la boca de Cristo, dejando a la vista unos dientes finamente tallados, cuestión que responde al deseo de mostrar la maestría del artista quiteño en estas labores, en una tendencia que medio siglo después seguirían haciendo otros escultores ecuatorianos como José Miguel Vélez o Gaspar Sangurima. Finalmente, se ha aligerado el paño de pureza, prescindiéndose también del manto que, de forma antinatural, agitaba el viento en la estampa, y que distraería la atención respecto al delicado cuerpo. El lábaro, que probablemente tuviera en origen la pieza americana, no se observa en las últimas fotografías tomadas a la imagen antes de su sustracción.

El modelo para el Resucitado debió tener cierto éxito, pues aparece de nuevo en otra escultura atribuida por Vargas al propio Caspicara, y que figura en un tríptico del Monasterio del Carmen Bajo²⁶. En esta ocasión se ha respetado la posición del brazo derecho de Cristo, mientras que el izquierdo se ha variado, adelantando la mano para sujetar la cruz. Por lo demás, las similitudes con la pieza del Museo de Arte Colonial son numerosas, exceptuando el paño de pureza, más grande en la escultura del Carmen Bajo.

Pero el recurso a modelos de los siglos anteriores, reinterpretados en clave puramente quiteña, no fue un hecho aislado en las décadas finales del siglo XVIII, pues otras obras importantes relacionadas con la intervención del mismo Caspicara tomaron su inspiración de grabados holandeses de fines del siglo XVI o comienzos del siguiente. Por ejemplo, un *Cristo yacente* que se le suele atribuir, conservado en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, está claramente basado en un grabado del mismo tema

²⁵ Palmer suponía que la escultura debía estar basada en un grabado, pero no especificó en cuál. Véase PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 119.

²⁶ VARGAS, José María: *Patrimonio artístico ecuatoriano*, 3ª edición. TRAMA, Quito, 2005, p. 262.

de Paulus Pontius²⁷. La suavidad de formas y el gusto por los detalles, característicos del estilo de Caspicara, se aplican al modelo flamenco. Además, se han quitado los pies cruzados, y se han añadido magulladuras y la lanzada, que no se apreciaban en el original –y que sí son comunes en otras piezas del artista indígena, como la *Sábana Santa* de la Catedral de Quito–. La misma fuente utilizó el autor del *Cristo yacente* del Museo Miguel de Santiago del Convento de San Agustín, quien sí respetó la posición original de los pies.

Aún se pueden señalar más ejemplos de procedencia flamenca, como el grabado de Abraham Bolemaert representando la *Asunción de la Virgen*, que según Palmer constituyó el referente del grupo escultórico del mismo asunto de la Iglesia de San Francisco²⁸, y también de otra *Inmaculada* que se exhibe en el Museo Fray Pedro Gocial de dicho Convento, de exquisita factura y atribuida a Bernardo de Legarda, con las que guarda ciertas concomitancias aunque conserva una notable autonomía.

Grabados procedentes de otros países

Aunque con menor frecuencia que respecto a los grabados flamencos y holandeses, los italianos también proporcionaron soluciones válidas para los escultores quiteños. En este caso sucedió lo mismo que con la pintura, pues la estampa italiana tuvo una menor presencia²⁹. Pero sí se pueden reastrear algunos ejemplos como el grabado representando *La muerte de San José*, de Ludovico Mattioli, referente muy claro de un relieve quiteño del mismo tema realizado en el siglo XVIII. También cabría señalar la utilización de modelos italianos en esculturas de bulto redondo, como el *San Ignacio* que el francés afincado en Roma Pierre de Le Gros realizó para el Gesù, basándose en un diseño de Pozzo. A partir de grabados sobre esta imagen se realizaron copias en diversas latitudes. En el caso quiteño, figuran tanto a tamaño natural, por ejemplo la que preside el retablo norte del transepto de la Compañía de Jesús, dedicado al santo fundador de la Orden y fechada en 1743 según Palmer³⁰, como otra de pequeño formato perteneciente al Museo María Augusta Urrutia de Quito, que obedecen al mismo esquema, si bien en el último caso presentando al santo imberbe y con el anagrama de Jesús y sello de su instituto en la mano. Precisamente, para los retablos del transepto

²⁷ La imagen está reproducida en MORALES VÁSCONEZ, Julio César: *Técnicas y materiales empleados en la policromía de la escultura colonial quiteña y su aplicación con miras a la restauración*. Tesis de Licenciatura leída en la Universidad Tecnológica Equinoccial, Quito, 2006, p. 5.

²⁸ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 121.

²⁹ En relación a la pintura, puede verse JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad...*, op. cit, pp. 229-234.

³⁰ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., pp. 72 y 144. No obstante, Navarro atribuía ésta y la imagen de San Francisco Javier del otro retablo del transepto al Padre Carlos, y las fechaba en el siglo XVII. Véase NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Talleres Tipográficos de A. Marzo, Madrid, 1930, p. 56.

de la Compañía de Jesús también se recurrió a soluciones italianas, en este caso procedentes de las ideas de Pozzo.

En cuanto a los alemanes, que tuvieron amplia difusión en España, en América se dejó notar su influencia de manera importante. En Quito fueron conocidos, sobre todo, los de Durero, como demostramos en nuestra monografía *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. En la siguiente centuria se siguió recurriendo a modelos del XVI para determinadas iconografías, como la del Niño Jesús bendiciendo ideada por Martín Schongauer (Figura 8). Ejemplos como los dos conservados en el Museo de América (Figura 7) dan fe del uso de esta estampa aún en las postrimerías del siglo.

Finalmente, cabe mencionar algunas estampas de artistas españoles que fueron utilizadas en Quito como modelo para esculturas de temática religiosa. Como ejemplos que tuvieron una difusión significativa, por encontrarse obras tanto en pintura como en escultura, podemos citar la *Virgen de la Luz* grabada por Juan Bernabé Palomino en 1753, que se convirtió en el modelo de diversas piezas quiteñas, como la que conserva el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, reproducida por Palmer³¹ y atribuida por Crespo Toral y Vargas a Caspicara³². Se ha reducido la iconografía a los aspectos esenciales: la Virgen con el Niño en brazos recogiendo los corazones del cesto que le ofrece el ángel, y al otro lado el hombre siendo salvado por María de las fauces de Leviatán. Sin embargo, y a diferencia de las pinturas sobre el mismo tema realizadas en Quito siguiendo la estampa, se ha omitido el grupo de los ángeles coronando a María, que en cambio porta una diadema de plata. Puesto que en ambos casos la figura de la Virgen se dirige ligeramente hacia el hombre que rescata, el Niño se ha dispuesto más hacia la derecha, de modo que compense la composición. Además, el grupo escultórico muestra un movimiento más elegante y danzarín, propio del gusto quiteño de la época, y que también supo trabajar Caspicara, como hemos señalado en casos anteriores. La primera mantiene respecto al original español hasta las figuras subsidiarias, cosa que no siempre se tiene en cuenta en las esculturas de bulto redondo.

En otros casos como el de la *Inmaculada Concepción* de colección particular quiteña que reproducía Palmer, al trasladar a la madera la composición del artista balear Francisco Muntaner, se prescindió de ciertos elementos de importancia secundaria. Así, respecto a la estampa española –grabada en 1771, realizada para el obispo de Mallorca y difundida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³³–, se eliminaron los dos angelotes con filacterias que flanqueaban a la Virgen, manteniéndose únicamente, por razones de estabilidad, el que figuraba ante el orbe a los pies de María³⁴. Por supuesto, se prescindió también de los querubines que aparecían a ambos lados de la Virgen, entre nubes. Por su parte, la imagen de *Nuestra Señora de la Cueva Santa*,

³¹ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 117.

³² CRESPO TORAL, Hernán y VARGAS, José María (Coords.): *Historia del Arte Ecuatoriano...*, op. cit., p. 8.

³³ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 115.

³⁴ Aunque la posición y los detalles de los ropajes son muy similares, se ha variado el rostro de la Virgen de acuerdo con los gustos locales.

obra tardía pero de influencias dieciochescas, conservada en el Milwaukee Public Museum (Figura 9), se basa en el grabado de Francisco Jordán del mismo motivo fechado en 1804 (Figura 10)³⁵. La similitud entre ambas piezas es grande, pues tanto la disposición de la Virgen y sus ropajes como los querubines que figuran bajo el busto de María coinciden. A ello cabe unir la utilización del marco vegetal, respetado casi en su totalidad excepto por la corona, que pierde presencia en la escultura, y la filacteria que remata el conjunto. Ésta y la inscripción de la basa han sido suprimidas para dar más presencia al busto de la Virgen.

Los ejemplos analizados en este trabajo dan fe del uso continuado que hicieron de los grabados europeos durante el barroco los escultores de la Real Audiencia de Quito. Tal como sucedía con la pintura del momento, se aprovechó todo el caudal iconográfico y estilístico contenido en las estampas, y se consiguió ampliar el repertorio y dar con algunas soluciones que tuvieron particular éxito en la capital, como demuestran los grupos de la Sagrada Familia, la Virgen de la Luz o la Virgen de la Cueva Santa y el Crucificado. Modelos del siglo XVII siguieron utilizándose en la siguiente centuria, y en algunos casos hasta mediados del XIX. Pero a pesar del uso recurrente de las estampas, y lejos de quedarse en meras copias en tres dimensiones de unos referentes en papel, los artesanos quiteños se esforzaron en imprimir una expresividad diferente a sus esculturas, una vitalidad propia, en palabras de Palmer³⁶, que les confirió un sello característico y específicamente quiteño.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

³⁵ La escultura está reproducida en PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 107. La investigadora americana fechaba la pieza a fines del siglo XVIII, pero la datación del grabado a comienzos del XIX indica una realización a partir de este momento. Esta circunstancia no es extraña en Quito, donde se siguieron trabajando esculturas y pinturas al modo barroco hasta bien entrado el siglo XIX.

³⁶ PALMER, Gabrielle G: *Sculpture in the Kingdom of Quito...*, op. cit., p. 75.



Figuras 1 y 2. Anónimo: *La Sagrada Familia* (Iglesia del Sagrario, Quito, siglos XVII-XVIII) y estampa de Hieronymus Wierix utilizada como fuente de inspiración



Figuras 3 y 4. Anónimo: *La Coronación de la Virgen* (Iglesia del Belén, comienzos del siglo XVII) y grabado de Johan Sadeler I que le sirvió como modelo



Figuras 5 y 6. Manuel Chili, "Caspicara": *Cristo Resucitado* (Museo de Arte Colonial, Quito, fines del siglo XVIII; robado), y grabado de Martin de Vos que sirvió de modelo



Figuras 7 y 8. Anónimo: *Niño Jesús* (Museo de América, Madrid, segunda mitad del siglo XVIII), y grabado de Martin Schongauer que le sirvió como modelo



Figuras 9 y 10. Anónimo quiteño *Nuestra Señora de la Cueva Santa* (Milwaukee Public Museum, Milwaukee, Wisconsin, principios del siglo XIX), y grabado homónimo de Francisco Jordán utilizado como modelo