

De lo visible a lo invisible en la escultura del Quito colonial

LESLIE E. TODD

El “Niño Cristo” fue la escultura individual de mayor representación dentro de las colecciones escultóricas quiteñas en el siglo XVIII. Denominadas “Niño Jesús” o simplemente “Niño” en los documentos notariales, dichas figuras solían representarse en alguna de sus dos versiones: el Niño recostado, como parte de un grupo del belén, o de pie como escultura individual. Aunque se desconoce la procedencia exacta del objeto, en la colección de la Casa de Cultura de Quito se alberga un ejemplar representativo de esta última versión (fig. 1). De pie, en una sutil postura de *contrapposto*, el niño proyecta un leve bamboleo que produce un movimiento distendido pero dinámico, desplazando así el peso de todo el cuerpo, desde los pies hasta los brazos, los cuales quedan suspendidos en el aire mien-



FIGURA 1. Anónimo, *Niño Jesús*, siglo XVIII, madera 12 $\frac{5}{8}$ x 5 $\frac{7}{8}$ pulg. (32 x 15 cm). Colección del Museo de Arte Colonial, de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador (fotografía de la autora)

tras se extienden en direcciones opuestas. Este movimiento resalta su silueta regordeta –similar a la de un niño pequeño– alrededor de la zona de la cintura, los muslos, los brazos y la cara, así como la perfección intacta de su piel, en cuya impecable superficie oscilan suavemente los tonos rosa y los acentos de blanco lechoso. Igualmente, en el diminuto cuerpo desnudo se pueden apreciar las superficies lisas que parecieran estar hechas de porcelana en lugar de madera y pintura. Estos pequeños detalles dejan al descubierto preciosos hallazgos como las uñas de los pies, el ombligo, los hoyuelos de los muslos, los dientes y demás. Gracias a un exhaustivo proceso de refinamiento artístico, materias primas como la madera, el vidrio, el yeso y los pigmentos de la pintura se transformaron de tal manera que llegaron a alcanzar un alto grado de imitación de la figura humana, de una forma tan sutil y delicada que los compradores y escritores contemporáneos quedaron encantados y asombrados, suscitando durante décadas discursos sobre este tema.

A pesar de que provenían de entornos sociales diferentes y que escribían con sesgos y propósitos particulares en diferentes momentos de la segunda mitad del siglo XVIII, los autores que escribieron sobre la escultura quiteña reiteran la misma afirmación: era de alta calidad, declaración que hacían a menudo a través de comparaciones y vinculaciones con Europa y el gusto europeo. Una de las descripciones más detalladas procede del relato de 1771 del padre Mario Cicala, un sacerdote jesuita italiano que residió en la Audiencia de Quito durante veinticuatro años. Desde Italia, tras la expulsión de los jesuitas en 1767, adoptó un tono efusivo al afirmar que la pintura y la escultura habían florecido en Quito. En este sentido, Cicala proclama que las artes quiteñas se encontraban “verdaderamente entre las más perfectas, no dándole ninguna razón a Quito para sentirse envidioso del arte de Europa”.¹ Procede a explicar que la escultura se

1. Mario Cicala, *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús* (Quito: Biblioteca Ecuatoriana “Aurelio Espinosa Polit”, 1994), 210–11.

comercializaba por toda la América española, donde gozaba de gran estima, pues era apreciada por su “perfección, delicadeza y elegancia”.² Otros autores, al igual que Cicala, reprodujeron las descripciones sobre la perfección de la escultura y la catalogaron como un objeto que se adecuaba al gusto europeo, tanto si se juzgaba por ser tan buena como los productos europeos como por ser admirada y consumida directamente en el Viejo Mundo.³

La noción del buen gusto se transmite con mayor claridad en un informe de 1793, en que el cabildo afirma que la pintura y la escultura producidas en Quito eran admiradas por personas inteligentes y “de buen gusto”.⁴ Como explica el historiador del arte Paul Niell, la idea del buen gusto no era un concepto estable entre las regiones y capitales de la América española. Si bien el concepto a menudo se asociaba con el estilo neoclásico, en América Latina otros estilos y objetos pudieron ser “de buen gusto”.⁵ Como parte de este discurso sobre la escultura quiteña, el “buen gusto” se vinculaba directamente con el arte europeo y, por tanto, dicha etiqueta identificaba el producto como refinado.

LA VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD DEL REFINAMIENTO

Para que una obra pueda considerarse refinada es preciso que se distancie lo más posible de su materia original y de la intervención humana involucrada en el proceso de refinamiento. Visualmente, no debe traicionar el “qué”, “quién” y “cómo” de su creación. Una paradoja fundamental del concepto de refinamiento radica en el hecho de que “exige una labor invisible para crear el más visible de los productos”, como afirman los coautores Lesley Wolff, Michael Carrasco y Paul Niell en la obra *Decolonizing Refinement*.⁶ Esta

2. Cicala, *Descripción*, traducido por la autora.

3. Cicala, *Descripción*; Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional hecho de Orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras observaciones astronómicas y físicas* (Madrid: 1748), <http://hdl.handle.net/2027/ucm.531652863x>; Juan Domingo Coletti, S.I., “Relación inédita de la ciudad de Quito”, en *Quito a través de los siglos*, vol. 2 (Quito: Imprenta municipal, 1938), 50–64; Juan de Velasco, *Historia del reino de Quito en la América meridional* (Quito: Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998).

4. Archivo Nacional de Historia, Quito (ANH/Q), Sección Gobierno, caja 48, expediente 4.

5. Paul Niell, introducción a *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780–1910* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013), xxv.

6. Lesley A. Wolff, Michael D. Carrasco y Paul B. Niell, “Rituals of Refinement: Edouard Duval-Carrié’s Historical Pursuits”, en *Decolonizing*

relación paradójica entre lo visible y lo invisible –que describen como inherente a los productos refinados como el azúcar, por ejemplo– está presente también en la escultura quiteña del siglo XVIII. En este caso, el productor invisible es el escultor indígena y mestizo.⁷

El presente estudio aplica el modelo decolonial de refinamiento empleado por Wolff, Carrasco y Niell. Considero la relación entre el trabajo y el producto final, para de este modo examinar lo que significó el refinamiento de la escultura en el Quito del siglo XVIII. Resulta importante confrontar la ruptura entre los artistas invisibles y la forma de arte “europea” más visible, puesto que la historia del arte quiteño ha perpetuado dicha división a través del limitado número de investigaciones que los académicos han realizado sobre la contribución indígena a la escultura a lo largo de los años.⁸ Esto se debe a que, en el pasado, cuando los estudiosos abordaban conjuntamente escultura y escultor, no llegaban a cuestionar la ausencia de vestigios visuales de la práctica indígena. Más bien buscaban entender el contraste entre las formas manifiestamente europeas de las esculturas que niegan la presencia de los escultores no europeos. De esta manera, el interrogante resultante es: ¿por qué la presencia indígena parece tan visiblemente ausente?⁹ El objetivo de este análisis es superar las barreras de la historia del arte directamente relacionadas con el refinamiento europeo de la escultura. Establezco de esta manera una nueva vía de investigación que no considera los motivos por los cuales los escultores no creaban obras visiblemente más “autóctonas o indígenas”, y más bien centrarse en las formas que sí produjeron, para articular de esta manera al creador con el producto final.

Refinement: Contemporary Pursuits in the Art of Edouard Duval-Carrié (Tallahassee: FSU Museum of Fine Arts Press, 2018), 14, 20.

7. Susan Verdi Webster, “Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito”, *Colonial Latin American Review* 20, no. 3 (2011). La consideración de Webster sobre los actores indígenas invisibles en el Quito del siglo XVII y su agencia profesional ha influido considerablemente en cuanto a la dirección y el enfoque de mi argumento.

8. Los estudiosos tienden a separar sus debates sobre la producción escultórica y el producto final. Este es un patrón establecido por los dos textos más influyentes sobre la escultura quiteña en este campo: José Gabriel Navarro, *Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929) y Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987). Ambos autores reconocen la herencia indígena de los escultores y las conexiones visuales entre las obras europeas (principalmente españolas) y ecuatorianas. Sin embargo, no lo relacionan con las discusiones teóricas.

9. Alexandra Kennedy Troya, “La esquiua presencia indígena en el arte colonial quiteño”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, 4 (1993).

Centrándome en la correlación que existe entre lo visible y lo invisible, en el presente estudio no solo me remito al artista indígena, sino que además reparo en cómo los residentes indígenas de Quito interactuaban con esta célebre forma de arte local. Al subrayar la tensión existente entre la invisibilidad del indígena quiteño y su agencia, mantengo que, en lo formal, las esculturas mantienen la invisibilidad del productor y consumidor indígena, apoyando las estructuras hegemónicas del poder colonial. Los residentes indígenas de Quito, sin embargo, fueron capaces de navegar por dicha invisibilidad y negociar su propio poder al relacionarse con estos objetos. Finalmente, los escultores y consumidores indígenas socavaron el paradigma que definía el refinamiento como un elemento vinculado únicamente con Europa y su sociedad.

OCULTANDO AL ARTISTA Y LA COLONIALIDAD DEL REFINAMIENTO

A fin de no “desvincular las artes visuales de las condiciones del colonialismo”, como insta la historiadora de arte Ananda Cohen-Aponte en “Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes”, empiezo por reconocer la colonialidad del refinamiento de la escultura quiteña.¹⁰ Tanto la refinada calidad, supuestamente europea, de las figuras quiteñas como los relatos del siglo XVIII que las describían oscurecieron al artista indígena y mestizo, y mucho más al residente indígena de Quito, al separarlo del objeto. Al mantener esa invisibilidad y ruptura se sirvió a la hegemonía artística al sostener discursos que enfatizaban a Europa, y la reproducción de la cultura europea, como centro y cúspide del logro artístico. Es decir, se trató de imponer en Quito, de manera naturalizada, el imaginario cultural europeo.

Centrándose en lo visible, la escultura desempeña esta función de oscurecer a los artistas locales a través de su forma y materiales. Es imposible averiguar qué materiales, artistas y procesos intervinieron en la producción de una pieza con solo mirarla. El estilo europeo y el magnífico refinamiento de los materiales propiciaron que los escultores indígenas y mestizos no dejaran rastros visibles de su intervención. Para vislumbrar lo que las esculturas

ocultan, se debe recurrir a los documentos notariales, relatos contemporáneos, análisis químicos por ejemplo. El tono de la piel de las esculturas hace que se invisibilice la presencia del artista en la sociedad. En su mayoría, se producían imágenes religiosas cuya fisonomía era propia de las personas del norte de Europa, caracterizadas por su blanquísima tez, y sus estrechas bocas y narices. El proceso de refinamiento de los materiales empleados en la escultura –cubrir la madera o el plomo grisáceo con yeso y pintura blanca– blanqueaba literalmente las figuras. La exquisitez de los rostros regordetes, la refinada blancura y las proporciones faciales de las esculturas disimulaban la piel morena de sus creadores mestizos e indígenas. Como se aprecia en el Niño Jesús, la piel blanca de la escultura no revela ningún indicio de tonalidades bronceadas o morenas. En su lugar, la piel se representaba con tonos fríos de gris, azul y blanco, que además se coloreaban con un brillante y rosado rubor. Estos estándares raciales de representación iconográfica, que los escultores debían recrear, separaban aún más a los indígenas de las figuras.

Con esto no pretendo sugerir que debamos esperar que los artistas indígenas y mestizos se limiten a recrear escenas autóctonas o de mestizaje. Por el contrario, las obras que los escultores realizaron borraron su presencia de la cultura visual de Quito, a pesar de que tuvieron un papel vital en la creación de aquello que definió esa cultura visual como notable, única y tan “buena” como la europea. Esta supresión del artista/trabajador estableció relaciones sociales desiguales en las que los escultores, predominantemente indígenas y mestizos, quedaban catalogados por los autores del siglo XVIII como simples obreros anónimos que solo se dedicaban a producir objetos con el propósito de satisfacer el consumo y la valoración del público con gusto europeo, supuestamente refinado. En este sentido, la escultura estaba al servicio del sistema jerárquico colonial de consumo, en el que el productor y el producto final se situaban en una desigualdad que privilegiaba lo visual. De la misma manera, la escultura participó de las estructuras hegemónicas del poder colonial a través de la forma.

Como objeto colonial, la escultura ocupaba un lugar inestable que requería de una reconciliación entre sus cualidades refinadas (europeas) y su origen local quiteño. Irónicamente, para resaltar lo notable de su calidad, la cual se ajustaba al gusto europeo a la par que era plenamente quiteño, el artista invisible necesitaba ser reconocido en el discurso escrito. A pesar de esa invisibilidad, el artista local

10. Ananda Cohen-Aponte, “Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes”, capítulo 3 de *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review* (Leiden: Brill, 2017), 71; Anibal Quijano, “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification”, en *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate* (Durham, NC: Duke University Press, 2008), 181–224.

constituyó un aspecto determinante que definió la escultura como algo único y completamente “de Quito” y no europeo.

Además de validar la calidad refinada de la escultura quiteña mediante comparaciones con Europa, la segunda afirmación común entre los autores contemporáneos era que los indígenas y/o mestizos eran los creadores. Aunque estaban impresionados por el nivel de producción y ejecución de los artistas indígenas y mestizos, los autores atenuaron sus expresiones de asombro, asegurándose de separar a los artistas quiteños de la sociedad blanca, calificándolos de pobres, sin educación, sucios y perezosos.¹¹ Como se abordará más adelante, estos relatos ignoraban deliberadamente la autonomía profesional y la agencia artística que los escultores ejercieron al negociar su poder dentro del sistema colonial.

La mención de la identidad étnica del artista dentro de los relatos sobre la escultura quiteña permitió que los escritores del siglo XVIII definieran las figuras como “híbridas”, empleando un término de hoy, en el que hay una mezcla inherente a los objetos que combinan las manos trabajadoras del escultor indígena local con el excepcional estilo refinado. Sin romper el equilibrio jerárquico colonial introducido y mantenido por el refinamiento de la propia escultura, la hibridez es la conciliación que permite a los autores contemporáneos describir la escultura quiteña como única y propia de Quito. Para que algo se defina como híbrido, como apuntan Carolyn Dean y Dana Leibsohn en su artículo “Hybridity and Its Discontents”, es necesario reconocer las diferencias, identificando activamente lo que se ajusta y no a una norma cultural, creando así un “nosotros” y un “ellos”.¹² Aunque estos autores, al mencionar al artista, lo “rescatan” de su invisibilidad con respecto a la escultura, ponen en práctica activamente este “ejercicio de discriminación”, como explican Dean y Leibsohn.¹³ Confirmando este ejercicio, al centrarse en su identidad étnica, hablan de esa supuesta pereza asociada con los indígenas así como al insinuar una hibridez invisible en las esculturas. Hacer hincapié en la hibridez del objeto distaba mucho de asociar al producto refinado con su creador. Por el contrario, este enfoque sirvió para reforzar su fractura, al resaltar la

11. Cicala, *Descripción*; Juan y de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional*; Coleti, “Relación inédita de la ciudad de Quito”.

12. Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review* 12, no. 1 (June 1, 2003), 6.

13. Dean y Leibsohn, “Hybridity”, 24.

diferencia y convertir al escultor en el “otro” colonial. Al hacer esto, los autores del siglo XVIII consideraban a la escultura quiteña como promotora de las estructuras hegemónicas coloniales, mientras la enaltecían por su calidad y por encontrarse únicamente en Quito. En otras palabras, para hacer frente a la paradoja fundamental del refinamiento, los autores identifican detalles que son esenciales dentro del proceso de colonización.

A pesar de la manera en que la escultura y los autores contemporáneos actuaban y afirmaban la colonialidad del objeto por medio del refinamiento, la escultura no se adhirió perfectamente a los ideales del imaginario cultural europeo. Por ser algo producido por artistas locales, con materiales de la región, en un estilo local ampliamente reconocido, la escultura quiteña derribó el paradigma según el cual los objetos refinados solo podían provenir de Europa. En las siguientes líneas, invierto el proceso de refinamiento, con la finalidad de desvelar el quién y el cómo de su realización y así eliminar la distancia entre la escultura como objeto visible y la invisibilidad del escultor.

NAVEGANDO POR LA INVISIBILIDAD: PRODUCCIÓN Y CONSUMO INDÍGENA

Siguiendo el enfoque de la historiadora del arte Susan Verdi Webster sobre el comercio de la construcción durante los siglos XVI y XVII en Quito, reconozco que la forma y cualidades visibles de la obra, aunque son importantes, pueden ser engañosas, o como ella las denomina, “cosas resbaladizas”.¹⁴ En Quito, los residentes indígenas coexistían y navegaban por la invisibilidad impuesta por el refinamiento de las figuras y de los relatos escritos de una manera que contradecía la colonialidad del refinamiento. En su condición de artistas y consumidores se relacionaron con los objetos de forma autónoma y activa, algo que las estructuras visibles dejaron de lado.

Producción

Los registros sobre el gremio de escultores-carpinteros de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII revelan que los escultores ejercían una autonomía considerable dentro de su oficio. En primer lugar, el gremio de escultores apareció tardíamente, en el año 1690 – cien años después de la conformación de los gremios de sastres, zapateros y otros oficios en Quito, y cincuenta años más tarde que los gremios de pintura y dorado, en Lima y

14. Webster, “Vantage Points”, 307.

Cuzco.¹⁵ Esto dejó casi dos siglos para que la profesión se construyera fuera de la institución española del sistema gremial. En segundo lugar, una vez establecido, el gremio mantuvo una considerable autonomía en comparación con otros en Quito, como el de los plateros. Con frecuencia, el cabildo permitía cambios y flexibilidad a los grupos gremiales en lo que a los oficios de la madera respecta, dándoles la libertad de dirigir los talleres de forma autónoma hasta finales de 1740, cuando dejaron por completo de controlar el gremio.¹⁶ Esta gestión poco rigurosa, junto con la tardía aparición del gremio de escultores, parece haber sido influida en gran medida por el dominio indígena en la profesión. Ya existían estructuras organizativas vinculadas a las comunidades indígenas y mestizas de Quito para orientar el oficio de los escultores, tales como las cofradías, las dinastías familiares y la República de Indios (una mancomunidad indígena independiente sometida al dominio colonial español).

Otro detalle que no se reconocía en los relatos del siglo XVIII tiene que ver con la gran participación de los escultores indígenas y mestizos en las decisiones relacionadas con el diseño de las esculturas. Durante el período colonial, en Quito ingresaron estampas europeas, marfiles asiáticos y porcelana, entre otros.¹⁷ Las comparaciones

15. *Actas del Cabildo del San Francisco de Quito 1688–1696*, vol. XLV (Quito: Archivo Metropolitano de Historia, 2012), 86; Susan Verdi Webster, “Masters of the Trade: Native Artisans, Guilds, and the Construction of Colonial Quito”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, no. 1 (2009): 13–15; Alexandra Kennedy Troya, “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda”, *Anales del Museo de América* 2 (1994): 67; Gloria María Garzón, “Situación de los talleres: gremios y artesanos Quito, Siglo XVIII”, en *I Simposio de Historia del Arte: artes “académicas” y populares del Ecuador* (Quito: Abya-Yala; Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1995), 19.

16. *Actas del Cabildo de San Francisco de Quito 1688–1696*; Susan Verdi Webster, *Lettered Artists and the Languages of Empire: Painters and the Profession in Early Colonial Quito* (Austin: University of Texas Press, 2017), 76; Kennedy Troya, “Transformación”, 67; Alexandra Kennedy Troya, “Arte y artistas quiteños de exportación”, en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII–XIX* (Hondarribia, España: Editorial Nerea, 2002), 198.

17. Para más información sobre las huellas europeas en Quito, ver Justo Estebaran, “La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados”, *Laboratorio de Arte* 25 (2013): 458–63. Almerindo Ojeda, introducción a *De Augsburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII* (Quito: Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, 2015). Para una introducción al uso de grabados en el Nuevo Mundo, véase la base de datos PESSCA. Para más información sobre los objetos asiáticos en el Nuevo Mundo y en Quito, véase Palmer, *Sculpture*, 132–34, y Marjorie Trusted, “Propaganda and Luxury: Small-Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines”, en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850* (Denver: Denver Art Museum, 2009), 160–62. Trusted también discute la relación entre las obras



FIGURA 2. Anónimo, *Niño Jesús*, siglo XVIII, marfil. Colección Museo Nacional del Ecuador, Quito (fotografía de Christoph Hirtz)

directas con estas fuentes importadas sugieren que una multitud de referentes convergieron en la formación del lenguaje escultórico distintivo de Quito. Con similitudes formales y estilísticas de una combinación de objetos extranjeros, el Niño Jesús funciona como un caso de estudio. Una escultura asiática de marfil del mismo tema, fechada en el siglo XVIII y resguardada en el Museo Nacional de Quito, podría haber inspirado la postura del Niño quiteño, ya que presenta movimientos casi idénticos, como la manera en que la flexión de los brazos a la altura de los codos se extiende hacia el exterior, y la suave inclinación de las caderas resulta en una postura de *contrapposto* (fig. 2). Tanto la figura de marfil como la de madera coinciden en su complexión física, esculpida con una apariencia suave y regordeta, acentuando los pliegues en el abdomen y en los muslos. Sin embargo, la figura quiteña se diferencia de la de marfil asiático en varios aspectos. El escultor invirtió la posición del Niño Jesús quiteño, colocando el peso sobre la cadera opuesta para que la curva en “s” del cuerpo fuera menos exagerada. En su lugar, optó por llevar la pierna izquierda hacia atrás, levantando ligeramente el

quiteñas y otros tipos de objetos esculpidos en marfil, como los dípticos esféricos. Para más información sobre la porcelana en Quito, véase Palmer.



FIGURA 3. Martin Schongauer, *El Niño Jesús como Salvator Mundi*, 1469-82, grabado (PESSCA 1586A, colonialart.org, acceso 4 de mayo de 2021)

pie izquierdo, lo que hace que la figura parezca haber sido capturada en el momento preciso de dar un paso hacia delante. Esta sensación de movimiento anima la figura.

El grosor del cuello, la amplitud de la frente y la suavidad de los redondeados rizos son algunos de los detalles particulares de la figura quiteña, características que el escultor parece haber tomado de grabados alemanes, como el de Martin Schongauer, de finales del siglo XV, *El Niño Cristo como Salvator Mundi* (fig. 3). Aunque la figura de marfil tiene una frente igualmente amplia, la línea del cabello descende en gruesas ondas hasta dibujar el rostro en forma de corazón. Por otro lado, la línea del cabello del Niño Jesús del grabado alemán se eleva hasta el cráneo, donde los rizos se asientan planos sobre la cabeza. La escultura quiteña presenta un aspecto similar, en el que el cabello se esculpe plano con una línea media que se aleja de la cara para dejar al descubierto las sienas y las orejas. Entretanto, la pequeña boca abierta con minúsculos diente-cillos sobresale visualmente por la sutil inclinación de la

cara hacia el espectador, la cual boca abierta no se ve en la figura de marfil ni en el grabado, siendo un rasgo que el escultor quiteño añadió para hacer gala de su habilidad.

Un gran número de modelos importados influyeron en la iconografía, en la composición y en las cualidades formales de la escultura quiteña, dando lugar a la conformación del característico estilo quiteño. Los escultores tuvieron que tomar muchas decisiones; tradujeron los modelos de su forma bidimensional a la forma tridimensional, así como de un material a otro. También combinaron las cualidades de sus diversas fuentes visuales para crear un objeto y estilo único. Lo que los escultores desarrollaron fue un estilo auténtico quiteño de inspiración internacional, demostrando su agencia en cuanto al diseño se refiere, y respuestas inteligentes ante las preferencias de los consumidores y la demanda del mercado. Incluso, se deja al descubierto su conocimiento del vasto corpus de objetos extranjeros dispares y deseables, como los marfiles asiáticos y los grabados europeos. Los escultores indígenas y mestizos tomaron decisiones intencionales con respecto a las referencias extranjeras, que se hicieron visibles en la escultura y que consolidaron a Quito como uno de los puntos clave en las redes internacionales de circulación del arte. Quizá sea esta exhibición de conocimientos artísticos lo que manifiesta su ambición por establecer una reputación intelectual como artistas que expandían su práctica más allá de su talento.¹⁸ Después de todo, el escultor era el autor bien informado, además del hábil productor de la obra, que garantizaba la regulación de la calidad y la permanencia de un estilo singular y uniforme ostentado en cientos de figuras.

Gracias a la producción de un gran número de obras, los escultores crearon un corpus quiteño reconocible, aunado por su uniformidad, expresada en la aplicación de rasgos estilísticos específicos en temas diferentes. Cultivaban un estilo propio que unía sus productos y los vinculaba con su lugar de origen, de modo que eran fácilmente reconocibles como quiteños. Un rasgo clave que distingue al estilo quiteño es el rostro idealizado y andrógino de las figuras, representado a menudo con los labios ligeramente separados o con la boca abierta para mostrar los dientes, como se ha mencionado anteriormente.

18. Aaron Hyman, "Painting as Double Response in Colonial New Spain", parte del panel "Blanton Lectures Series: Inventiveness and Invention in Spanish Colonial Art", 19 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=vfFrjnkqI4I&t=6s>.



FIGURA 4. Anónimo, *San Juan Evangelista* (parte del grupo del Calvario), siglo XVIII, madera 17³/₈ x 5⁷/₈ pulg. (44 x 15 cm). Colección del Museo de Arte Colonial, de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (fotografía de la autora)

Esta idealización juvenil y europea de los rostros quiteños con bocas delgadas y narices finas y alargadas se aplicaba a las esculturas con distintas temáticas. Por ejemplo, el Niño Jesús, una figura de San Juan Evangelista y otra de la Virgen María, representan tres personajes y momentos narrativos distintos, pero cada uno de ellos exhibe el mismo semblante liso y simétrico, libre de imperfecciones, y con ojos grandes, que transmiten una vivacidad juvenil (figs. 4 y 5). El rostro, en su plenitud fina, cambia muy poco entre las representaciones, no solo de los diferentes géneros y edades sino también en las diversas expresiones de emociones, que van desde la calma y el deleite maternal de María contemplando al Niño hasta la angustia de Juan el Evangelista cuando presencia la muerte de Cristo. El cráneo expresa la exactitud anatómica con la que los escultores esculpían las cabezas, aunque mantenían una distancia con la realidad a través de cortes y curvaturas poco profundas y discretas. La cabeza queda perfeccionada en su totalidad, e idealizada, sin defectos, con un aire juvenil. En una muestra de uniformidad estilística, los escultores de Quito cultivaban y perseguían el mismo rostro con poca discriminación.



FIGURA 5. Anónimo, *Virgen María* (parte del grupo del nacimiento), siglo XVIII, madera 17 x 10¹/₄ pulg. (43 x 26 cm). Colección del Museo de Arte Colonial, de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (fotografía de la autora)

Esta coherencia estilística resultó decisiva para la escultura quiteña del siglo XVIII. A propósito, los escultores cultivaron un estilo consistente que dejaba expuesta su habilidad por medio de detalles, como las bocas abiertas con dientes diminutos. Sostengo que, al tiempo que apelaban a la demanda del mercado, los escultores también afianzaban un estilo que los vinculaba con Quito. Las similitudes en los diseños y en el estilo apuntan a que los escultores no se limitaban a inspirarse en las mismas fuentes importadas, sino que también (o quizás incluso de manera predominante) se utilizaban unos a otros como fuentes. La existencia de un gran número de talleres que trabajaban en el mismo estilo pudo haber establecido un sentido de comunidad artística, vinculando todavía más la escultura con Quito. La uniformidad estilística demuestra que los talleres conocían el arte que se producía en la época, y que lo recreaban de forma autorreferencial.

Consumo

La paradoja fundamental del refinamiento sostenía la dicotomía racial nosotros-ellos que los autores del siglo XVIII expresaban y que iba más allá de la relación creador-producto hasta abordar la relación de producto-consumidor. Sus relatos racializados mostraban al pobre-indio-productor como el “otro” colonial, absolutamente separado de la élite-blanca-consumidora (y espectadora) para la que se fabricaba el producto refinado. También insinúan que eran exclusivamente los consumidores blancos o, más específicamente, la *gente decente* (personas de ascendencia española que se consideraba honorable y

respetable) quienes deseaban estos productos refinados por el hecho de ser personas con buen gusto “europeo”. Sin embargo, además de ejercer agencia en su profesión, diseño y ejecución de la escultura, los residentes indígenas de Quito –“gente no decente”, sin duda– también se contaban entre sus consumidores, socavando la idea de que el refinamiento, o más bien que los productos refinados, solo estaban reservados y eran accesibles para la gente blanca y las autoridades europeas.

Los documentos de archivo, como testamentos e inventarios de los residentes indígenas de Quito, contradicen la realidad presentada por los escritores en la que blancos e indios llevaban vidas totalmente separadas. Las personas de ascendencia indígena también eran propietarios de viviendas ubicadas en las zonas del centro de la ciudad, consideradas tradicionalmente españolas. Cohabitaban con la sociedad blanca, no solo como sirvientes o inquilinos en hogares blancos. Además, se casaban con cónyuges blancos y poseían refinadas esculturas de origen quiteño, como demuestra el caso de Pascuala Quirós.¹⁹ En su testamento, Quirós se reconoce como “india natural de esta ciudad [Quito]” y declara que vivía en una casa del “barrio de la Merced” ubicada en El Sagrario con su primer marido, de quien señala era de ascendencia indígena. Su segundo matrimonio fue con Tomás Velásquez, al que no identifica como indio. Era propietaria de tres esculturas, todas de temática común a las poseídas por los individuos que se identificaban como blancos: una figura grande de Nuestra Señora del Rosario, una figura de San Antonio, además de una figura del Niño Jesús junto a una pequeña cuna, que tal vez tuviera similitudes con el Niño Jesús que abrió este artículo, aunque es probable que la figura de Quirós estuviera en posición reclinada y no de pie, pues se acompañaba de una cuna.

En los documentos notariales, como testamentos e inventarios, los indígenas de Quito, como Pascuala Quirós, aparecen como propietarios de esculturas de producción local, aunque son minoría. La mayoría de los propietarios de esculturas en los documentos notariales son personas *blancas*.²⁰ Sin embargo, estas fuentes archivísticas, por la naturaleza misma de su ejecución, no representan al conjunto de la sociedad. Encargar a un notario la tramitación de un documento se trataba de una decisión personal, y no de algo que todo el mundo quisiera o pudiera

permitirse. Cada página costaba alrededor de uno o dos reales. Si bien su precio no resultaba excesivo, esta podía ser razón suficiente para disuadir a las personas de obtener documentos oficiales y notariados. Es por ello que los documentos notariales invisibilizaban a una gran parte de la sociedad, y más concretamente a los indígenas y *gente no decente* que, o no conocían el proceso notarial, no estaban dispuestos a pagar un notario, o buscaban formas alternativas de documentación.²¹ Esta realidad corroboraba la agenda colonial y el borrado de los pueblos indígenas, promulgada tanto en las esculturas como en los relatos racializados de los autores del siglo XVIII.

Sin embargo, al ser propietarios de esculturas y declarar esta propiedad en documentos oficiales, los residentes indígenas de Quito tomaron el control de su imagen y de su identidad ante la sociedad a partir de cuidadosos actos de consumo y autotfiguración. Manifestaban su devoción –las esculturas representaban principalmente figuras sagradas–, su buen gusto y su pertenencia a Quito como consumidores locales de un producto exclusivo de la región.

CONCLUSIÓN: NEGOCIANDO EL PODER A TRAVÉS DE UNA AGENCIA RESTRINGIDA

En su calidad de artistas y consumidores, los residentes indígenas de Quito ejercían su autonomía dentro de la invisibilidad impuesta por las formas visiblemente refinadas de la escultura y los relatos del siglo XVIII. Aunque dentro de esta autonomía no se oponían directamente a su invisibilidad, sí contradecían la colonialidad del refinamiento en la escultura. Tanto los escultores como los consumidores indígenas ejercieron activamente un protagonismo en la producción y en el desarrollo de la escultura, como una expresión artística determinante que definió la cultura visual de Quito, de modo que, en última instancia, socavaba el paradigma del refinamiento vinculado únicamente a Europa y a la sociedad blanca. En este sentido, apoyaban el comercio local y a ellos mismos, cuando tomaron decisiones de diseño astutas que permitieron establecer un estilo local reconocible.

Sin embargo, la autonomía profesional y su agencia no sugieren una renuncia a las normas coloniales, sociales,

21. Los estudiosos han demostrado cómo los indígenas utilizaron el sistema notarial y desarrollaron sistemas y prácticas de alfabetización fuera de él. Véase Webster, *Lettered Artists*; Kathryn Burns, “Making Indigenous Archives: The Quilcaycamayoc of Colonial Cuzco”, *Hispanic American Historical Review* 91, no. 4 (1 de noviembre de 2011): 665–89; y Joanne Rappaport y Thomas Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes* (Durham, NC: Duke University Press, 2012).

19. ANH/Q, Protocolos Notariales, Notaría sexta, vol. 93, fols. 93r-94v.

20. Leslie E. Todd, “Reconciling Colonial Contradictions: The Multiple Roles of Sculpture in Eighteenth-Century Quito” (tesis doctoral, University of Florida, 2019), 162 y apéndice H.

artísticas o profesionales. Los indígenas quiteños continuaban sometidos al dominio colonial español, por lo que su capacidad de acción puede calificarse de restringida. Después de todo, fue el cabildo el que concedió al gremio de escultores la libertad de operar como lo hizo. Los escultores indígenas siguieron siendo un “otro” colonial, desigual y distinto, expresado en los relatos contemporáneos colonizadores y separados por la aceptada institución colonial de la República de Indios. Además, fabricaron objetos según el gusto y el deseo de un imaginario cultural europeo que se les había impuesto. De forma paralela, los consumidores indígenas demostraron que recibían y aceptaban tres mensajes clave de la dominación española: (1) el catolicismo de España como hegemonía religiosa, (2) el refinamiento europeo como referencia del buen gusto, (3) para adherirse a él, era necesario consumir de la misma forma que la sociedad blanca. En este caso, su capacidad de acción y su visibilidad estaban limitadas no solo por el sistema de refinamiento europeo, considerado como norma cultural, sino también por el proceso notarial.

Aun así, los ciudadanos coloniales podían vincularse con los objetos refinados, y de hecho lo hicieron, de manera que se resistieron a las expectativas hegemónicas. Esta significativa acción se desarrolló dentro del estrecho espacio permitido por el poder hegemónico. De este modo, los residentes indígenas negociaron su poder y su pertenencia en la sociedad quiteña a medida que ejercían su restringida agencia. Expresaban su condición de escultores al manifestar su destreza y conocimiento de las formas artísticas internacionales, y desempeñaron sus identidades coloniales como consumidores de productos refinados. Aunque quizá no se trata de una resistencia clara, sus actos sí fueron de resistencia, ya que negaron y anularon su falta de agencia, sugerida por su invisibilidad.

AGRADECIMIENTOS

Este estudio se basa en la pesquisa que hice por mi tesis doctoral sobre la escultura quiteña del siglo dieciocho. En orden cronológica, la pesquisa fue fundada por una Center for Latin American Studies Field Research Grant de la University of Florida y un fondo equivalente de la University of Florida Office of Research en el verano de 2015; la Alianza-Mayer Scholarship concedida por la Alianza de las Americas en el Denver Art Museum en la primavera de 2016; el Graduate School Doctoral Research Travel Award de la University of Florida en el otoño de 2016; y la Fulbright-Hays Doctoral Dissertation Research Abroad Fellowship de enero hasta septiembre de 2017.

ABOUT THE AUTHOR

Leslie Elise Todd is an Assistant Professor of Art History at Sewanee: The University of the South. She received her PhD in Art History and MA from the University of Florida, and her BA from Southern Methodist University. Her research focuses on the history of art and indigenous production in colonial Ecuador. Her research has been supported by a Fulbright-Hays Doctoral Dissertation Research Abroad Fellowship, a Foreign Language and Area Studies award, and a four-year Graduate School Fellowship at the University of Florida, among others. Her current research focuses on wooden polychrome sculpture dating to the second half of the eighteenth century from Quito, Ecuador, a major center for sculpture making in colonial Spanish America. Her book project is tentatively entitled “Late Colonial Visuality in the Audiencia of Quito: Sculpture and Society in Decolonial Perspective.”