

Pintura, poder, sociedad y
naturaleza en el Quito barroco

Ángel Justo-Estebaranz
(coordinador)

Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco



Sevilla 2024

Colección Cultura y Patrimonio

Núm.: 12

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:

Araceli López Serena

(Directora)

Elena Leal Abad

(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i «Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco» (ref. PID2020-112852GB-I00) financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/

Motivo de cubierta: Anónimo, *Retrato de Doña María Josefa de Velasco y Vallejo*, último tercio del siglo XVIII, Quito, Colección Iván Cruz Cevallos

© Editorial Universidad de Sevilla 2024

c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla

Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451

Correo electrónico: info-eus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Ángel Justo-Estebanz (coordinador) 2024

© De los textos, los autores 2024

Impreso en papel ecológico

Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-2777-8

Depósito legal SE 2929-2024

Maquetación y realización de cubierta: Mario Galán. mariogalan2019@gmail.com

Impresión: Podiprint

Índice

Agradecimientos.....	9
Prólogo	
Alfredo J. Morales.....	18
Presentación de la obra	
Ángel Justo-Estebanz.....	19
Capítulo 1. Lima como corte virreinal desde la perspectiva de Quito	
Pilar Ponce Leiva.....	25
Capítulo 2. La posición social y económica de los pintores	
en el Quito barroco	
Ángel Justo-Estebanz.....	41
Capítulo 3. Mujeres y pintura en el Quito barroco	
Ángel Justo-Estebanz.....	73
Capítulo 4. Poder, honor, heráldica y sociedad en el	
Barroco quiteño. Algunos ejemplos significativos	
Álvaro Pascual Chenel.....	101
Capítulo 5. Comitentes de la pintura virreinal quiteña	
entre 1534 y 1650	
Juan Carlos Bermeo Lema.....	121
Capítulo 6. Las imágenes pictóricas en la clausura:	
devotos encargos de las monjas quiteñas	
Adriana Pacheco Bustillos.....	143

Capítulo 7. Joyería barroca en la Real Audiencia de Quito. Una visión a través de la pintura María Jesús Mejías	163
Capítulo 8. Tejidos e indumentaria en la pintura barroca quiteña Jesús Aguilar Díaz	191
Capítulo 9. La platería barroca en la pintura de la Real Audiencia de Quito Manuel Varas Rivero	209
Capítulo 10. La pintura en tiempos de insurgencia. Quito 1808-1822 María Antonieta Vásquez Hahn	229
Capítulo 11. La pintura quiteña del siglo XVIII en Colombia Adrián Contreras Guerrero / Laura Liliana Vargas Murcia.	251
Capítulo 12. El paisaje urbano: la entrada de las tropas de Manuel Arredondo y Mioño en Quito Ana Zabía de la Mata	285
Capítulo 13. La representación de especies vegetales en la pintura quiteña del siglo XVIII Ángel Justo-Estebanarz / Paula Martín Rodríguez / Francisco Javier Salgueiro González.	301
Listado de figuras	323
Créditos de la figuras	331
Bibliografía general	333

Agradecimientos

Este libro ha sido posible gracias a la colaboración y ayuda de las siguientes personas e instituciones:

Alfredo J. Morales Martínez, Jorge Moreno Egas, Ximena Carcelén, Macarena Montes Sánchez, Iván Cruz Cevallos, Verónica Muñoz, Diego Santander Gallardo, Susan V. Webster, Hernán Navarrete Prieto, Alejandro Archila Castaño, Óscar Monsalve Pino, Almerindo Ojeda, Jesús Paniagua Pérez, Nancy Morán Proaño, Carme López Calderón y Margarita Arroyo de Montúfar.

Instituciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Fondo Antiguo y Archivo Histórico, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Carl & Marilynn Thoma Foundation, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, Convento de San Agustín (Quito), Convento de San Francisco (Quito), Convento de la Merced (Quito), Convento de Santo Domingo (Quito), Recoleta de San Diego (Quito), Monasterio de Santa Clara (Quito), Monasterio del Carmen Bajo (Quito), Monasterio de la Concepción (Quito), Monasterio de Santa Catalina (Quito), Santuario de El Quinche, Museo del Carmen Alto (Quito), Museo Nacional de Historia de la Medicina «Eduardo Estrella» (Quito), Museo Nacional del Ecuador, Fundación Iglesia de la Compañía (Quito), Museo de las Conceptas (Cuenca), Archivo Histórico Nacional (Madrid), Museo de América (Madrid), PESSCA, Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced de la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas (Cali), Museo Arquidiocesano de Arte Religioso (Popayán), Convento de San Joaquín (Cali), Catedral (Cali), Museo Juan Lorenzo Lucero (Pasto), Museo Arquidiocesano de la Inquisición (Cartagena), catedral de Fontibón, Monasterio de Santa Inés de Montepulciano (Bogotá), parroquia de la Virgen de las Nieves (Bogotá), santuario nacional de Jesucristo Divino Ecce Homo (Raspadura), colegio máximo de María Inmaculada (Popayán), Museo Guillermo Valencia (Popayán) y catedral de la Inmaculada (Barichara).

A todos ellos, nuestro agradecimiento.

Prólogo

Desde hace algunos años se asiste a un creciente interés por el estudio del arte en los virreinos españoles de América. Distintas exposiciones y publicaciones han contribuido a ampliar el conocimiento sobre una realidad compleja y variada que dio lugar a un conjunto de creaciones artísticas de gran relevancia y capacidad de persuasión. Especial atención se ha prestado a los monumentos, tanto de carácter religioso como civil, si bien no le han ido a la zaga los estudios sobre las artes visuales. Gracias a las aportaciones que tales análisis han ofrecido, se han puesto de relieve las singularidades de la producción artística hispanoamericana, así como su capacidad de comunicación y sus valores simbólicos. A la par, se ha profundizado en su materialidad y en las capacidades y destrezas de sus creadores. Ciertamente se ha atendido con mayor asiduidad al panorama artístico de las grandes capitales virreinales, si bien no se han descuidado otros centros o focos con menor significado político pero con igual trascendencia y capacidad creativa. A todo ese proceso de renovación han contribuido singularmente distintos proyectos de investigación financiados, caso del que ha originado los textos a los que estas páginas sirven de prólogo.

El escenario al que se dedican los estudios aquí reunidos es el que correspondió a la Real Audiencia de Quito y el periodo tratado: el de los siglos del Barroco, con la pintura como principal línea argumental. Sobre esta temática existe una cualificada historiografía en la que cabe destacar las distintas contribuciones de Ángel Justo, coordinador de la presente edición y autor de algunos de sus capítulos. Gracias al trabajo de archivo que ha desarrollado a lo largo de varias estancias en la capital quiteña y a su conocimiento directo de la producción pictórica local, ha sido posible clarificar la actividad de los principales maestros del arte de la pintura: destaca, en este aspecto, su monografía sobre la vida y la obra de Miguel de Santiago. Pero más allá del siempre necesario estudio individualizado de los pintores a fin de superar viejas atribuciones e interpretaciones, de precisar los correspondientes catálogos y de corregir las leyendas y mitos difundidos a lo largo de los años, debe resaltarse su interés por clarificar aspectos de la vida cotidiana de los pintores, de sus

relaciones personales y profesionales, así como del contexto social y cultural en el que se movieron. Tales preocupaciones han tenido un amplio eco en los medios académicos y han suscitado el interés de otros investigadores. De ello hay reveladores testimonios en este libro.

La mayoría de los estudios sobre la pintura barroca quiteña se habían centrado en los artistas y las obras del siglo XVII; el Setecientos había quedado parcialmente relegado, a pesar de la vitalidad que Quito mantuvo como foco artístico gracias a la actividad de destacados creadores cuyas obras rebasaron los límites locales y se distribuyeron por poblaciones del Perú y del virreinato de la Nueva Granada. Se ha querido corregir esta injustificada situación reuniendo en la presente publicación una serie de estudios que, además de profundizar en asuntos políticos, administrativos, religiosos y sociales del Seiscientos, tratan sobre el siglo XVIII e incluso los comienzos del XIX, al hilo de los movimientos insurgentes. En este estudio de la pintura quiteña del periodo barroco se presta especial atención al papel desempeñado por la mujer. Al respecto, se ha destacado la existencia de maestras pintoras, cuya producción ha sido analizada y catalogada, señalándose el protagonismo femenino en el ámbito de las familias y los talleres de pintura, sin olvidar la repercusión que sus gustos e íntimas devociones tuvieron a la hora de seleccionar iconografías y temas para los ciclos pictóricos de las clausuras conventuales.

Un asunto en principio no artístico, pero con implicaciones en dicho ámbito, sirve de inicio a las aportaciones científicas de este libro. Se trata de los desencuentros que se sucedieron entre la Real Audiencia quiteña y las autoridades virreinales de Lima durante la primera mitad del Seiscientos. La autora del texto, Pilar Ponce Leiva, advierte de la poca atención que los virreyes prestaron en general al territorio quiteño y la autonomía que mantuvieron las autoridades locales que frecuentemente resolvían las cuestiones de gobierno tratando directamente con el Consejo de Indias. Este distanciamiento hizo que la figura del virrey y su corte resultaran desdibujadas o incluso ignoradas, y que los modelos artísticos limeños no llegaran a calar entre los quiteños. Fueron las élites locales, las órdenes religiosas, los gremios y las cofradías las patrocinadoras de las empresas artísticas, en las que se advierte una clara dependencia de los referentes europeos con una limitada incidencia de las formas, símbolos o motivos del arte indígena. Y ello a pesar de que la mano de obra artística la integraban mayoritariamente los naturales y los mestizos.

Los textos dedicados a aspectos de la pintura quiteña del Barroco incorporan dos capítulos elaborados por Ángel Justo-Estebanz. En el primero parte de publicaciones anteriores y de nueva información extraída de documentos de archivo para ofrecer una visión sobre el origen de los maestros pintores, así como su extracción social, señalando la presencia de artistas de

origen español o italiano, de mulatos y negros y, muy especialmente, de mestizos y naturales. Solo algunos de ellos habían nacido en el seno de una familia de pintores, hecho que permitió la creación de sagas durante sucesivas generaciones. En la mayoría de los casos se trató de pintores de escasa relevancia social, que solo en contadas ocasiones tuvieron relación con las élites locales, bien por razones clientelares o por lazos de amistad o familiares. No obstante, el autor destaca que algunos ocuparon cargos en sus collaciones y en agrupaciones religiosas, y que unos cuantos alcanzaron diversos grados en el escalafón militar. Muy reveladoras son las páginas dedicadas a las actividades ajenas al arte de la pintura que desarrollaron varios maestros a fin de conseguir incrementar su patrimonio y garantizar tanto su sustento como el de su familia. Al respecto se habla de su participación en las transacciones de los bienes de difuntos, de su condición de prestamistas y de propietarios de negocios, de la compraventa de tierras e inmuebles o de la explotación de minas. También se resalta el aprecio que su arte tuvo entre la sociedad quiteña.

El segundo de sus capítulos lo dedica Ángel Justo-Estebanz a las mujeres y la pintura en Quito en los siglos del Barroco. Tras comentar la presencia femenina en diversos talleres, establece su relación con los maestros pintores residentes en la ciudad, bien por vínculos de parentesco, relaciones afectivas o razones mercantiles, sin olvidar las de carácter delictivo. La escasez de datos documentales sobre la labor desempeñada por las mujeres pintoras ha impedido profundizar en su actividad, aunque con las excepciones de dos maestras que alcanzaron un merecido reconocimiento y sobre las que también se han fabulado historias carentes de fundamento. Se trata de Isabel de Santiago, quiteña, hija y mujer de pintor, y de María Estefanía Dávalos, nacida en Riobamba en el seno de una rica familia de terratenientes y que fue religiosa carmelita.

Como manifiestas expresiones de ostentación, califica Álvaro Pascual Chenel algunas representaciones en la pintura barroca quiteña. Comienza por analizar la heráldica en veinte de los lienzos que forman parte de la serie del convento de San Agustín, encargada por fray Basilio de Ribera a Miguel de Santiago. Corresponde a los escudos de armas de los destacados miembros de la sociedad quiteña que los costearon. Los blasones, que acompañan a la explicación de los temas representados y a las pertinentes inscripciones con los nombres y cargos de quienes pagaron esas pinturas, son testimonio del anhelo de prestigio y de proyección social de cualificados miembros de las élites quiteñas, tanto civiles como religiosas. El estudio le sirve para señalar algunas anomalías en los colores y formas de representación de ciertos elementos heráldicos, así como la inadecuada incorporación de otros, caso de las coronas, para dar a entender la pertenencia a la nobleza titulada, una situación privilegiada de la que no hay constancia. Pasa seguidamente a

comentar el caso de dos personajes quiteños cuyo ennoblecimiento fue producto de la compra de títulos, como fueron los marquesados de Villarrocha y Villa Orellana. Al primero accedió José Antonio de la Rocha y Carranza a pesar de una vida de corrupción, sobornos y compra de cargos, con la suntuosa copia del despacho del título que encargó y en la que aparece retratado como testimonio de su vanagloria. El segundo marquesado fue comprado por Clemente Sánchez de Orellana; el retrato en el que se acompaña de inscripciones y símbolos alusivos a los cargos, hábitos y títulos que acumuló es un alarde de su petulancia.

A los comitentes de la pintura durante parte de los siglos XVI y XVII dedica su estudio Juan Carlos Bermeo Lema. En él destaca cómo la financiación de muchas obras artísticas destinadas al ornato de templos y capillas obedecía a un afán de promoción social y al deseo de lograr la salvación eterna de las almas de los patronos. Distingue entre diferentes grupos sociales y aporta los nombres de algunos de los principales comitentes, señalando la correspondiente contribución y el lugar al que se destinaba la obra encargada. Se trataba de retablos, pinturas y piezas litúrgicas que enriquecían los recintos y el culto divino, y que facultaban al patrono para lograr un lugar de enterramiento adecuado a su rango y capacidad económica. Desgraciadamente, no ha sido posible relacionar la información de archivo con piezas conservadas en la actualidad, debido a los cambios en el gusto, catástrofes naturales, cambios en los patrocinadores y el deterioro de las piezas por las inclemencias climáticas y el paso del tiempo.

De las principales imágenes devocionales en los conventos femeninos quiteños trata Adriana Pacheco Bustillos. Entre las localizadas en las clausuras destaca las correspondientes a la Pasión de Cristo y a la Inmaculada Concepción de María. Su presencia fue el principal estímulo para lograr el embeleso y para favorecer las emociones hasta alcanzar el arrobamiento espiritual. En relación con las imágenes de Cristo, destaca las referencias al Divino Esposo, advocación que alcanza su protagonismo en el momento de profesión de las religiosas. Comenta otras representaciones basadas en estampas europeas caso de la conocida como *El lagar de Cristo*, así como la inclusión de santos de la orden o de especial devoción dentro de esta, que fueron incorporados por los maestros locales en algunas pinturas alterando la fuente grabada original para adecuarlas a la espiritualidad propia de las religiosas. Especial atención ha prestado a las representaciones de María sosteniendo el ostensorio con la eucaristía, que, además de relacionarla con fuentes impresas, la ha vinculado a diversos textos. Cita otras con capacidad milagrosa o consideradas protectoras, caso de las de san Miguel, así como las de santas tomadas por modelos para la vida conventual, especialmente para la formación de las novicias.

Las pinturas barrocas quiteñas son el soporte utilizado por María Jesús Mejías Álvarez para estudiar la joyería en la Real Audiencia. Destaca la autora su importancia como testimonio gráfico de unas piezas de las que se conservan escasos ejemplares, así como la fidelidad de las representaciones, aunque en ocasiones se advierta la libertad interpretativa del pintor. Partiendo de retratos y pinturas devocionales, distingue entre las joyas masculinas y las femeninas, señalando la mayor presencia de piezas de joyería en el caso de las mujeres. Entre las primeras comenta el uso de veneras correspondientes a las órdenes militares, cadenas de origen oriental o botonaduras en los retratos civiles, mientras que en los religiosos son las cruces pectorales y los anillos, más los báculos en el caso de los obispos, las únicas joyas que se pintan. En el caso de la joyería femenina, distingue entre adornos de cabeza, de cuello y escote, pendientes, sortijas y brazaletes, señalando cómo en determinados casos las joyas empleadas por las damas quiteñas están también presentes en representaciones de variadas advocaciones marianas. Menciona, además, los tupus o prendedores de tradición indígena, así como los abanicos, cuya riqueza material se incrementaba al incorporar metales preciosos y pedrería. En varias ocasiones advierte cierto arcaísmo en los modelos o señala las semejanzas de algunas piezas con dibujos de los libros de exámenes de los plateros de la península ibérica y establece la influencia de los tipos y adornos de origen francés. Analiza tipologías y aporta referencias a obras del ámbito peninsular de las piezas comentadas.

También sirven las pinturas para el estudio de Jesús Aguilar Díaz sobre la indumentaria de la sociedad barroca quiteña. Tras indicar el tipo de fibra usado en los textiles prehispánicos y el cambio que se produjo con la llegada de la lana, menciona los diferentes tintes empleados. Al tratar de la indumentaria femenina, subraya la vigencia de los vestidos indígenas y su paulatina modificación, con la incorporación de elementos europeos que incrementaban su valor económico y simbólico. Al respecto indica cómo la exuberancia en la ropa era una práctica entre los nuevos nobles y cómo los textiles de calidad usados por los españoles eran de origen europeo o incluso oriental. En los retratos de las damas pertenecientes a las élites señala un creciente gusto hacia los modelos franceses, caracterizados por la ostentación, a pesar de las pragmáticas, edictos y escritos contra el lujo y a favor del recato. Por su parte, en los modelos de los vestidos masculinos, advierte algunas modificaciones durante el siglo XVII, así como la clara influencia francesa para el Setecientos. Pone de manifiesto la riqueza de los tejidos en algunas pinturas de temas marianos, así como en la indumentaria con la que se retratan los obispos, que ofrecen aditamentos similares a los empleados en Europa.

A las piezas de platería en la pintura barroca de la Real Audiencia dedica su estudio Manuel Varas Rivero. Se trata de los objetos litúrgicos integrados

en escenas de carácter religioso en los que frecuentemente se detecta una clara dependencia de modelos derivados de fuentes impresas europeas. Puntualiza que son escasas las representaciones de sagrarios, urnas y frontales, y que en las pinturas de incensarios, blandones y candeleros no se aprecian cambios sustanciales con los modelos peninsulares. Por otra parte, señala que la no existencia de algún tipo de piezas de plata en los ajuares conservados, caso de peanas o lámparas, impide advertir la fidelidad de sus representaciones pictóricas. Sí son muy abundantes las pinturas de cálices, báculos y, especialmente, de custodias portátiles, que en algunos casos reproducen patrones europeos, mientras que, en otros, corresponden a ostensorios solares que copian con gran fidelidad los modelos quiteños del momento.

De pinturas y pintores en el paso del Gobierno virreinal a la independencia trata el texto de María Antonieta Vásquez Hahn. En los convulsos años de 1808 a 1822, con enfrentamientos entre realistas e insurgentes, la pintura siguió siendo un medio de comunicación y de propaganda. Así, caricaturas y alegorías sirvieron para expresar el rechazo a la persona del rey Fernando VII, mientras otras pinturas de gran formato y más cuidada técnica contribuyeron a dejar memoria de las hazañas frente a los revolucionarios. Señala la autora cómo los principales pintores del periodo virreinal que habían retratado a los reyes continuaron ejerciendo su oficio, pintando retratos de las nuevas autoridades y de los héroes independentistas. Al respecto, destaca la actuación de Manuel de Samaniego, quien, después de diseñar un monumento fúnebre por las víctimas de la represión realista y de retratar a Bolívar, pintó una Virgen de las Mercedes para el reducto que los realistas vencedores en la batalla de El Panecillo mandaron erigir en este monte para controlar la ciudad. Fue también el autor del aparato fúnebre para las exequias en la catedral de la reina María Luisa de Parma.

El texto que conjuntamente han elaborado Adrián Contreras Guerrero y Laura Liliana Vargas Murcia trata de la pintura quiteña existente en Colombia. El conjunto de las piezas citadas es considerable, así como su reparto territorial; son especialmente abundantes en Popayán y Cali. Explican que la incorporación de Quito al virreinato de Nueva Granada favoreció la circulación de obras artísticas quiteñas, tanto pinturas como esculturas, sirviéndose para ello de la red comercial existente que permitía la llegada de mercaderías a diferentes poblaciones colombianas. Al respecto, documentan el transporte de pinturas, marcos dorados y pigmentos en distintas fechas del siglo XVIII. Otro factor que favoreció la presencia de la pintura quiteña fueron las misiones franciscanas, cuya función era evangelizar a los indígenas, tarea para la que era necesario contar con imágenes. Consideran que también fue importante para Popayán la renovación de los templos tras el terremoto de 1736. Tanto de esta población como

de Cali, Polindara, Santafé de Bogotá y otras enumeran las obras quiteñas existentes, haciendo referencia en muchos casos a las fuentes grabadas, fundamentalmente germanas, que sirvieron de inspiración. De los pintores quiteños con obras en Colombia destacan a Vicente Albán, Bernardo Rodríguez y los Cortés de Alcocer. Completan su texto mencionando a los maestros de pintura emigrados a Colombia y con referencias a las iconografías quiteñas localizables en este país.

El texto de Ana Zabía de la Mata analiza el gran lienzo de la entrada en Quito de las tropas en noviembre de 1809 para controlar las revueltas acaecidas unos meses antes. Se trata de una pintura destinada a dar testimonio de un acontecimiento histórico y realizada con un evidente fin político: demostrar que la ciudad ha sido pacificada y la revuelta sofocada. Señala que en esta vista urbana se ha representado la ciudad con verosimilitud, pero no con realismo, y que el autor se toma algunas licencias en la distribución y forma de elementos singulares del paisaje quiteño como son El Panecillo y el Pichincha. Comenta que la imagen no solo refleja la urbe, sino también las tropas con sus mandos y, muy especialmente, el conglomerado social de su población, lo que la convierte en un interesante retrato social. La autora estima que esta obra debe considerarse un precedente de posteriores representaciones de Quito y un anticipo de las pinturas costumbristas. Manifiesta que esta vista urbana, aunque no es un fiel reflejo del caserío quiteño, permite reconocer algunos hitos urbanos, diferenciándose por su concepción y recursos de los paisajes abiertos pintados por Vicente Albán.

Al análisis de la serie de pinturas denominada *Tipos de la Real Audiencia de Quito*, del citado autor, y a la representación de especies vegetales en la pintura quiteña del siglo XVIII, dedican un estudio conjunto Ángel Justo-Estebarez, Paula Martín Rodríguez y Francisco Javier Salgueiro González. Señalan el evidente interés por la representación de la flora y de las frutas en la pintura de la Real Audiencia en la segunda mitad del Setecientos, en paralelo con el desarrollo de las grandes expediciones científicas que promovió la Corona española por tierras americanas. En la manera de exhibir esas especies vegetales han advertido unas fórmulas de sistematización y clasificación ordenada apreciables en la llamada pintura de castas. El análisis de las seis pinturas de Albán les ha permitido presentar una tabla en la que se identifican con claridad las frutas que acompañan a los personajes, aportando el nombre científico de cada una. Varias de las frutas, que no son solo americanas, aparecen a gran tamaño, sin respetar la escala de los personajes, a fin de ofrecer sus detalles y cualidades, y hacerlas más atractivas a la mirada del espectador europeo. El estudio incorpora un análisis pormenorizado de una de las frutas representadas en cada uno de estos auténticos bodegones, comparándolas con las láminas de algunas publicaciones científicas del momento.

Los anteriores comentarios ponen de manifiesto que el conjunto de estudios que integran este libro es una relevante aportación al conocimiento de la pintura y la sociedad quiteña de los siglos del Barroco. Se trata de una mirada diferente y colectiva sobre una temática escasamente tratada, que ofrece novedades e interpretaciones de gran valor y que aporta un método de trabajo compartido que debe ser tomado como referente para futuras iniciativas sobre el arte hispanoamericano. Por todo ello, hay que felicitar a los autores de los textos y a los integrantes del proyecto de investigación que los ha originado, así como a la Editorial Universidad de Sevilla por la cuidada edición realizada.

ALFREDO J. MORALES

Presentación de la obra

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ
Universidad de Sevilla

Durante la época barroca, la ciudad de Quito fue un destacado centro de actividad artística. Convertida en la capital de una Real Audiencia del virreinato del Perú desde 1563, en Quito desarrolló su actividad un considerable número de artífices de diferentes disciplinas, entre ellos los pintores. Indígenas, mestizos, criollos, peninsulares, europeos, mulatos y negros trabajaron al servicio de clientes procedentes de las élites religiosas y civiles. Junto con una producción escultórica de características propias que resultó de gran atractivo fuera de la Real Audiencia, la pintura quiteña barroca presenta también una singularidad que la distingue de otras del virreinato como la cuzqueña o la de Charcas, y que constituye una auténtica escuela en los siglos del Barroco. En el siglo XVII, la pintura vive un momento de verdadero esplendor, con la realización de varios de los conjuntos pictóricos más destacados del Barroco en los territorios del actual Ecuador, y con la actividad del más importante pintor del periodo en la Audiencia: Miguel de Santiago, cuyo trabajo se prolongó durante toda la segunda mitad del siglo XVII y alcanzó los primeros años del siguiente (Justo-Estebaranz 2013b). Tras este periodo de gran impulso artístico, la práctica de la pintura en Quito alcanzó otro momento de gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII, con una gran demanda de obra quiteña por parte de la clientela local y de la procedente de otros puntos de los virreinos del Perú y de Nueva Granada. Precisamente, en el periodo 1720-1722 y desde 1739, la Real Audiencia de Quito pasó a formar parte del virreinato de Nueva Granada. En esta época van a convivir en la ciudad algunos de los principales artistas del Barroco quiteño: Francisco y Vicente Albán, la saga de los Cortés –José Cortés de Alcocer y sus hijos Antonio, Nicolás y Francisco Javier–, Antonio Astudillo, Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego. Varios de ellos llegarían a

trabajar en los primeros lustros del siglo XIX, prolongando el Barroco incluso en la época independiente.

En relación con la pintura quiteña del siglo XVII, se han realizado varios estudios sobre la producción pictórica de los artistas locales, que mencionaremos a continuación. En cambio, el siglo XVIII ha merecido hasta ahora un interés más limitado por parte de la historiografía tanto ecuatoriana como extranjera. Y ello, a pesar de que en Quito trabajó una notable cantidad de pintores, de que se realizaron muchos envíos de obras a otros centros del virreinato de Nueva Granada y del Perú, e incluso a la Península, y de la presencia de varios pintores en otras latitudes o de sus lazos con las élites locales. Faltaba aún mucho por conocer de su vida, su situación económica, las relaciones entre ellos y con otros artífices de Quito, etc. Sobre la producción de algunos como Francisco Albán o Bernardo Rodríguez ya hemos podido presentar, en el marco de este proyecto, algunas investigaciones concretas (Justo-Estebaranz 2021b; Justo-Estebaranz 2024b). De Manuel Samaniego también hemos publicado varias investigaciones en los últimos tiempos (Justo-Estebaranz 2012 y 2019d).

Cuando planteamos el proyecto de I+D+i, hicimos un estudio que nos permitió detectar las fortalezas y debilidades de la historiografía sobre el arte quiteño hasta el momento, de próxima publicación como capítulo de libro (Justo-Estebaranz s.f.a). En este texto introductorio de la monografía resultado del proyecto nos queremos centrar en los hitos más relevantes. El arte de la Real Audiencia de Quito se comienza a estudiar por literatos e historiadores de la segunda mitad del siglo XIX. Autores ecuatorianos como Juan León Mera en 1861 o Pablo Herrera en 1890 (Mera 1987; Herrera 1988) fueron algunos de los primeros interesados por la pintura quiteña barroca. Si bien estos primeros trabajos constituyen aproximaciones de corta extensión, a partir del siglo XX se publican volúmenes dedicados al arte quiteño de época virreinal, incluso algunas monografías sobre pintores. En estas publicaciones, cuyo aporte al conocimiento de la historia de la pintura quiteña ha sido desigual en relación con sus logros historiográficos, se aprecia una clara intención positivista, proclive a atribuir a unos pocos pintores conocidos la mayoría de la producción pictórica del Quito barroco.

Entre los trabajos sobre pintura barroca quiteña considerados clásicos destacan los realizados por Navarro y Vargas, ambos historiadores ecuatorianos, entre los años veinte y comienzos de los noventa del siglo XX. El primero escribió una monografía sobre el tema entre los siglos XVI y XIX, publicada póstumamente (Navarro 1991). El segundo dedicó varios volúmenes a los artistas más destacados de la época virreinal. En concreto, dedicó monografías de diversa extensión a fray Pedro Bedón, Miguel de Santiago y Manuel Samaniego (Vargas 1935, 1949, 1955a, 1955b, 1975 y 1981). Navarro (1930)

también publicó un estudio sobre la serie de los *Profetas de la Compañía de Jesús*, atribuida a Nicolás Javier de Goríbar, en su libro sobre el templo jesuítico quiteño. Por su parte, Vargas (1944) se esforzó por dar una visión globalizadora del arte quiteño virreinal en su *Arte quiteño colonial*, reelaborando en algunos de sus siguientes trabajos el material de esta obra.

Las tres últimas décadas han conocido un renovado interés por la pintura quiteña. Se han realizado varias tesis doctorales sobre arte barroco en España y Estados Unidos, y se han publicado trabajos de carácter general, interesados por la pintura barroca, algunos de los cuales se han centrado en la iconografía. También se ha abordado la criollización del arte quiteño en el barroco (Escudero Alborno 2009; Escudero de Terán 1991; Kennedy Troya 1989 y 2001). En la década pasada, Stratton-Pruitt coordinó un volumen que presentaba una selección de pintura quiteña virreinal conservada en la propia ciudad de Quito, a través de fichas catalográficas realizadas por varios especialistas en el tema (Stratton-Pruitt 2012a y 2012b). Otros trabajos han profundizado en la situación social y laboral de los pintores en Quito en el siglo XVII, estudiando los encargos de pintura, y también su posición económica y las relaciones sociales y familiares (Justo-Estebarez 2010a, 2010c, 2011 y 2019b). En las últimas décadas, Webster ha investigado sobre la pintura barroca quiteña en su contexto sociocultural, fundamentalmente en el siglo XVI y primer tercio del XVII, interesándose por artistas destacados del periodo como Andrés Sánchez Gallque y Mateo Mexía (2006, 2010, 2011, 2014, 2016, 2017 y 2021). Por su parte, Fernández-Salvador ha estudiado las interrelaciones entre algunas imágenes quiteñas del Barroco y la retórica sagrada (2005, 2007 y 2009), firmando en coautoría también un volumen que recogía datos biográficos de numerosos artistas quiteños del periodo virreinal, entre ellos, los pintores (Fernández-Salvador y Costales Samaniego 2007). El estudio de algunos de los grandes pintores de Quito ha continuado en los últimos quince años, siendo Miguel de Santiago el que mayor atención ha suscitado (Justo-Estebarez 2008, 2009 y 2013b). Algunas de sus series más representativas han merecido estudios de su iconografía, publicados en este periodo (Fajardo de Rueda 2011; López Calderón 2013; Zafra Molina 2020).

Estas investigaciones han generado un necesario conocimiento sobre la pintura quiteña del Barroco. No obstante, seguían faltando estudios interdisciplinarios de los grandes ciclos pictóricos realizados en Quito en el siglo XVIII, tanto los encargos para la misma ciudad y los territorios de su Audiencia como para otras poblaciones de los virreinos americanos, especialmente los del Perú y Nueva Granada, y también para la Corte. Se ha detectado, asimismo, la necesidad de llevar a cabo una investigación documental en los fondos de archivos y bibliotecas quiteños, especialmente referidos al

siglo XVIII –sobre el Seiscientos hemos trabajado con mayor detenimiento varios investigadores procedentes de la historia del arte–. Esta investigación documental aportaría nuevo conocimiento sobre el papel de la pintura en la sociedad quiteña de la época, y también sobre la vida, la obra y las relaciones socioeconómicas de los pintores. Precisamente, fruto de este trabajo, hemos podido encontrar a nuevos pintores del siglo XVIII, y conocer aspectos relevantes sobre su vida y sus relaciones con otros artífices del pincel. Otro aspecto sobre el que se debía profundizar era el papel de la mujer en la pintura quiteña del Barroco, atendiendo tanto a la existencia de mujeres pintoras como a las esposas y madres de pintores, a aquellas representadas en la pintura y a las mecenas. Además de estos temas, el estudio de la indumentaria, de las joyas y de la plata labrada se ha abordado hasta ahora puntualmente. También se carece hasta el momento de una investigación interdisciplinar que indague sobre la representación de la naturaleza en la pintura quiteña del Barroco, especialmente en la segunda mitad del Setecientos.

Por todo esto, planteamos nuestro proyecto de I+D+i, *Pintura, Poder, Sociedad y Naturaleza en el Quito Barroco*¹, como una colaboración interdisciplinar en la que participasen historiadores del arte, historiadores, botánicos, ilustradores científicos y restauradores procedentes de diferentes instituciones científicas y académicas de España, Ecuador y Colombia. Durante los tres años de duración se han presentado resultados parciales en artículos, congresos, capítulos de libros, conferencias, simposios y seminarios nacionales e internacionales celebrados en España y Ecuador, y un congreso internacional, *Arte, Artistas y Contexto Sociocultural en el Quito Barroco*, organizado por los miembros del proyecto y celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla entre los días 22 y 24 de abril de 2024. Como resultado final, presentamos esta monografía, *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco*, que recoge los principales aportes de nuestro trabajo en trece capítulos, en los que se abordan los temas directamente relacionados con los objetivos del proyecto. Pilar Ponce Leiva aborda la relación de Quito, capital de una Real Audiencia del virreinato del Perú, con la capital del virreinato, Lima, en un trabajo que parte desde el enfoque de la historia social. En este capítulo, indaga sobre la percepción que desde Quito se tenía sobre Lima como corte virreinal en la primera mitad del siglo XVII, planteando, entre otras cuestiones de carácter político y administrativo, sus posibles influencias como modelo artístico y cultural. La autora constata aquí que «la consideración de Lima como espacio cortesano desde la mirada quiteña [...] resulta problemática».

1. Ref. PID2020-112852GB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/.

Ello nos lleva a plantear sendos capítulos en los que hablamos sobre los pintores –hombres y mujeres– que desarrollaron su actividad en Quito en los siglos XVII y XVIII. Nos interesamos por la procedencia social y geográfica de estos, su estatus, y sus relaciones sociales y económicas durante los siglos del Barroco en la ciudad de Quito. La figura de la mujer ha sido objeto específico de nuestro interés, y por ello se presenta un capítulo dedicado a las mujeres pintoras, estudiando su producción pictórica, así como a las mujeres en el entorno familiar de los pintores.

El papel de las élites quiteñas en el encargo de obra pictórica se aborda en varios capítulos. Álvaro Pascual Chenel estudia la representación de la heráldica en la pintura quiteña del Barroco, partiendo de la serie sobre la *Vida de san Agustín* –el conjunto más rico desde el punto de vista de la heráldica, y obra fundamental de Miguel de Santiago y su obrador–, y acercándose a otros cuadros conservados en museos y conventos quiteños. Juan Carlos Bermeo Lema presenta un estudio sobre los promotores de la pintura en Quito hasta 1650, haciendo hincapié en los comitentes procedentes de las élites civiles. Por su parte, Adriana Pacheco Bustillos dedica su capítulo a las imágenes pictóricas en las clausuras quiteñas, estudiando algunas de las iconografías preferidas por las monjas de los monasterios carmelitas (El Carmen Alto y El Carmen Bajo), y por las clarisas del monasterio de Santa Clara.

Precisamente en relación con las élites, tres capítulos se detienen en el análisis de elementos como la joyería, la indumentaria y la platería, muestra de la riqueza y del poder de aquellas, y elementos configuradores de la imagen que proyectan estas hacia el resto de la sociedad. María Jesús Mejías Álvarez, Jesús Aguilar Díaz y Manuel Varas Rivero, respectivamente, estudian estos elementos suntuarios, ampliamente representados en lienzos realizados por pintores activos en Quito durante el Barroco.

La relación de la pintura con la política en uno de los momentos más convulsos de la Real Audiencia –el periodo 1808-1822– es abordada por María Antonieta Vásquez Hahn. En este capítulo, analiza el uso que realistas e insurgentes hicieron de la pintura en celebraciones públicas, las polémicas que envolvieron algunos cuadros y la participación de los grandes pintores quiteños del momento –Manuel Samaniego o Diego Benalcázar– en la realización de estas obras.

La proyección de la pintura quiteña más allá de las fronteras de la Real Audiencia de Quito se trata en dos capítulos. Adrián Contreras Guerrero y Laura Liliana Vargas Murcia estudian la presencia de pintura procedente de talleres quiteños en tierras de Nueva Granada, especialmente en Bogotá, Tunja y Popayán, dando a conocer obras inéditas de factura quiteña realizadas en el siglo XVIII por artistas destacados de Quito como Bernardo Rodríguez, Vicente Albán o los Cortés, entre otros. Por su parte, Ana Zabía de

la Mata analiza una pintura conservada en el Museo de América, probablemente realizada en Lima por un pintor quiteño: la *Entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Excmo. Sr. virrey del Perú al mando del primer teniente de Reales Guardias españolas, don Manuel Arredondo y Mioño*. En este trabajo se introduce en el estudio del paisaje urbano, comparando el lienzo del museo español con otras interpretaciones del género pintadas en América durante el Barroco.

Finalmente, Ángel Justo-Estebanz, Paula Martín Rodríguez y Francisco Javier Salgueiro González abordan otro de los objetivos de este proyecto de I+D+i: el estudio interdisciplinar de la representación de las especies vegetales en la pintura quiteña del Barroco². Partiendo de la serie de los *Tipos de la Real Audiencia de Quito* realizada por Vicente Albán en 1783 y conservada en el Museo de América, se estudia la manera en que se representan frutos, flores y árboles, atendiendo también a otras pinturas de los siglos XVII y XVIII, demostrándose la mayor voluntad de rigor en la representación en las pinturas de la Ilustración, relacionadas con las expediciones botánicas de la Corona en esta época.

Estos capítulos suponen un avance en la investigación sobre la pintura quiteña en los siglos del Barroco. Partiendo de la historia del arte, hemos incorporado la visión de especialistas procedentes de otras disciplinas científicas con la convicción de que el abordaje interdisciplinar de los temas que presentamos en este proyecto de I+D+i contribuye al acrecentamiento del conocimiento sobre la actividad pictórica en el Quito barroco.

2. Queremos recordar aquí a nuestra compañera María Jesús Ariza Molina, técnica del SGI Herbario de la Universidad de Sevilla e integrante de este proyecto, fallecida en 2023.

Capítulo 1

Lima como corte virreinal desde la perspectiva de Quito

PILAR PONCE LEIVA
Universidad Complutense de Madrid

En su *Historia general del Perú*, publicada entre 1611 y 1613, fray Martín de Murúa ofrecía la versión oficial sobre la transposición que del rey y la Corte se pretendía conseguir en tierras americanas a través de los virreyes y sus cortes. Al presentar el asiento del Gobierno en Lima, Murúa lo hizo en los siguientes términos:

Reside en esta ciudad [...] el Virrey, lugarteniente del rey católico de España, y desde ella gobierna todo el reino del Perú, y a él acuden de las ciudades y provincias así españoles como indios. Él provee los oficios y corregimientos de las ciudades de los españoles y de las provincias de indios, él encomienda repartimientos, él hace mercedes, él nombra generales de mar y tierra, y de él penden los negocios, y en general sustenta su Corte, que bien se le puede dar este nombre con mucho aplauso y majestad, como de la persona que representa (cap. XIV).

Esta imagen de la capital como corte del virreinato y la consecuente percepción del virrey por parte de los súbditos como fuente palpable de mercedes y concesiones son afirmaciones largamente sostenidas tanto en el pasado como en la historiografía reciente que hoy podría ser conveniente revisar. El estudio del papel desempeñado por las cortes virreinales en el conjunto del territorio bajo jurisdicción del Gobierno del virrey contiene necesariamente un sesgo si se hace en exclusiva desde la perspectiva de tales cortes. Para neutralizar ese desenfoque convendría tener presente cómo fueron percibidos los virreyes y sus respectivas cortes desde las ciudades no «cortesanas», es

decir, desde todas las ciudades de América menos dos en los siglos XVI y XVII. Esa es la perspectiva que pretende ofrecer el presente texto, tomando la ciudad de Quito como atalaya de observación.

1. La Corte como espacio de justicia

Desde la década de 1970, cuando comienza a desarrollarse una visión de la Corte como objeto de estudio histórico, pero especialmente a partir de las dos décadas siguientes, «se van publicando una serie de estudios que proporcionan ya un material cuantitativamente suficiente como para poder empezar a especular acerca de la función de la Corte en el complejo entramado de la realidad del Antiguo Régimen» (Vázquez Gestal 2005: 15). Tal desarrollo historiográfico ha favorecido la concepción de la Corte no solo como el lugar donde se encontraba el rey, sino como un espacio con características políticas, jurídicas, sociales, culturales y artísticas específicas susceptible de análisis desde diferentes perspectivas.

El término «corte» presenta, desde el punto de vista jurídico, dos acepciones clásicas que remiten al desdoblamiento del poder real: por un lado, la casa-Corte, donde vive y se encuentran el rey y su Consejo, y, por otro, la Corte-chancillería, donde se deposita el «sello real», es decir, el poder real por excelencia, que era el judicial, ya que «con el sello y en el sello estaba la autoridad real y hasta el mismo rey» (Garriga 2004: 732). Claramente lo expresó en 1624 el conde duque de Olivares en una carta al rey en los siguientes términos: «se llama corte al lugar donde están las chancillerías porque se supone que asiste Vuestra Magestad en ello» (Garriga 2004: 732).

Desde tal interpretación, todas las ciudades americanas donde hubiera audiencias podían considerarse como «cortes», ya que todas ellas fueron chancillerías. El rey se hacía presente en Quito, en consecuencia, no tanto a través de la figura del virrey como a través de las expresiones públicas de la justicia real: en el encabezamiento de las reales provisiones dictadas por la audiencia, en las procesiones y festividades presididas por el estandarte real, en los traslados del sello real sobre un cojín de terciopelo, etc. (Gómez 2007: 254). Tales eran las manifestaciones visuales del rey en la ciudad de Quito, no un *alter ego* tan ausente del territorio como la misma persona «real».

1.1. La Corte virreinal: percepciones del y sobre el virrey

La Corte por antonomasia se define como el espacio donde reside el rey, y desde donde se ejerce el gobierno político a través de las instituciones de jurisdicción real. La condición del rey como centro de poder y fuente de

mercedes favoreció el desarrollo de estudios sobre el patronazgo, el clientelismo y el faccionalismo cortesano como categorías de análisis que explican el modo en que se gestionaba y administraba el poder en la Edad Moderna (Vázquez Gestal 2005: 209). Esta será la acepción de «corte» recogida y difundida por el cronista real Alonso Núñez de Castro en 1658 en su *Libro histórico político, solo Madrid es Corte*, y que también aparecía en las páginas de Martín de Murúa escritas sobre Lima en 1611 vinculándola a la figura del virrey, *alter ego* del rey en tan distantes territorios.

En los últimos años se ha venido presentando un conjunto de imágenes sobre la figura del virrey que ha enriquecido notablemente la comprensión de su significado en la cultura política hispánica (Barrios 2004; Bicalho 2012; Cañeque 2004; Cardim y Palos 2012; Gálvez Martín 2023; Latasa 2003; Ragon 2016; Rivero 2011; Suárez 2015a y 2015b). Bien como *alter ego* del rey desde la teoría política más conocida, bien presentando su evolución y su función en el entramado político e institucional desde mediados del siglo XVI, bien como figura nuclear del patrocinio cortesano ejercido sobre clientes y miembros de las élites locales, la figura del virrey ofrece, sin duda, una amplia gama de posibilidades de estudio.

En el caso que nos ocupa serán tres las líneas que irán hilvanando los diferentes aspectos que interesa considerar con relación a los virreyes: a) los conflictos mantenidos entre los virreyes y la Audiencia de Quito específicamente por asuntos de gobierno; b) la presencia de Quito en la gestión de los virreyes; y c) la impronta de los virreyes en el territorio quiteño –en especial en cuanto se refiere a provisión de cargos–, todo ello durante la primera mitad del siglo XVII.

1.1.1. Gobierno efectivo del territorio

Desde 1567 y hasta 1706 el gobierno superior del distrito lo ejerció formalmente, siempre desde Lima, primero el presidente Lope García de Castro y después los virreyes sucesivos del Perú (Sánchez Bella 1980: 3). Así quedó establecida la norma de gobierno correspondiente a la Audiencia de Quito –y, por ello, catalogada en la tipología de Audiencias como «subordinada»–, y así quedó recogida en la *Recopilación de Leyes de Indias (Recopilación... Lib. 3, Tít. 3, Ley 6)*. La práctica de gobierno seguida en los doscientos cincuenta años siguientes, sin embargo, trascurrió por otros derroteros.

Desde el punto de vista de la teoría política, cabe distinguir, en el periodo que nos ocupa, dos formas de entender el ejercicio del poder: una tradicional, que, hundiéndose sus raíces en la Edad Media, consideraba el hecho de impartir justicia como atributo máximo de soberanía y otra, desarrollada

desde comienzos del siglo XVI por una monarquía en expansión como fue la hispánica, en la que se fue imponiendo una división de competencias entre diferentes «ramas» de la Administración que se plasmó en una diferenciación entre jurisdicción y gobierno (García Gallo 1987; Garriga 2004).

Ambas formas coexistieron a lo largo del tiempo y la tensión generada entre ellas explica, en gran medida, los constantes y, en ocasiones, agudos enfrentamientos mantenidos entre la Audiencia de Quito y el virrey del Perú. En consecuencia, interesa hacer un seguimiento lo más pormenorizado posible de las prácticas concretas en el proceso de toma de decisiones, ya que tal seguimiento permite entender no tanto –o no solo– lo que ocurría en la Corte, sino cómo se construyó una realidad imperial más amplia en el nivel cotidiano, regional y local (Cardim, Herzog, Ruiz Ibáñez y Sabatini 2012: 15).

Los conflictos entre el virrey y el presidente –que siempre actuó respaldado por el Real Acuerdo de la Audiencia de Quito– fueron la tónica dominante a lo largo de los siglos XVI y XVII. Las decisiones del virrey no solo fueron rebatidas y combatidas desde el Real Acuerdo de Quito con cierta frecuencia, sino que, en no pocas ocasiones, sobre todo a fines del siglo XVII, el Consejo de Indias acabó resolviendo en su contra. Tales conflictos, que no cabe detallar en esta aportación (véase Ponce Leiva 2018), no beneficiaron en absoluto la consideración del virrey como máxima autoridad por parte de los magistrados que integraban la Audiencia y, por ende, por el público en general.

1.1.2. Quito en la gestión de los virreyes del Perú

Un repaso a la correspondencia mantenida entre los virreyes del Perú y el Consejo de Indias, así como a los memoriales escritos por ellos al finalizar su mandato durante la primera mitad del siglo XVII, pone claramente de manifiesto la escasa presencia que tuvo el territorio bajo jurisdicción de la Audiencia de Quito en la gestión virreinal.

Tomando como ejemplo la correspondencia mantenida entre el marqués de Guadalcazar (1622-1629) y el Consejo de Indias, podemos observar que, de las 573 cartas enviadas en sus siete años de gobierno, tan solo 29 se refieren a Quito; incluso la visita general que se estaba realizando por entonces en la Audiencia de Quito se aborda en muy pocas ocasiones y de forma muy sucinta. La proporción de cartas dedicadas al territorio quiteño es aún menor en el caso del conde de Chinchón (1629-1639), su sucesor, ya que de las 1383 cartas que escribió a lo largo de los diez años de su virreinato, solo 36 contemplaron este espacio. Esta cuantificación adquiere relevancia si se considera que el conde dedicó 44 cartas a informar al Consejo de Indias sobre los problemas que había tenido con Pedro de Prado por la provisión de

una canonjía en Huamanga en 1635 (véase *Catálogo de la correspondencia...* 1977). Los temas dominantes en ambos periodos son los previsibles: la Real Hacienda –con un claro énfasis en el oro de Jaén de Bracamoros y en el astillero y el contrabando por Guayaquil– y la defensa del Pacífico Sur –en especial las invasiones piráticas y el establecimiento de nuevas poblaciones en la costa al norte de Guayaquil–.

Queda claro, por lo tanto, que la presencia de Quito entre las preocupaciones del virrey no fue comparable a la que tuvieron lugares como Potosí, Huancavelica o Chile, auténticos protagonistas de la atención de este. Incluso Panamá aparece citada con más frecuencia que Quito. De ello se desprende que la interrelación entre unos centros y otros en el escenario americano fue muy desigual. A tenor de lo expuesto, Quito parece haber estado más aislada –o ser más autónoma– que Chile o Charcas, con respecto al virrey.

Los memoriales escritos por los virreyes para facilitar el relevo a sus sucesores son bastante más diversos en su temática, y detallados, explícitos y personales en su redacción que la correspondencia enviada al Consejo de Indias. En estos memoriales da la impresión de que eran ellos quienes llevaban el peso de la gestión, lo cual resulta muy dudoso a partir de cuanto conocemos de la correspondencia mantenida entre el Consejo y la Audiencia de Quito.

En todo caso, en estos documentos queda reflejada la amplitud de cuestiones atendidas y los principales focos de conflicto que debería afrontar el recién llegado. En términos generales, los asuntos quiteños que reclamaron la atención de los virreyes en sus memoriales fueron esencialmente seis: los obrajes de manufactura textil, la amplia disposición de mano de obra mitaya, las nuevas entradas y asentamientos en territorios despoblados, la visita general que por entonces se realizaba al espacio quiteño, la entrada realizada por Pedro de Texeira en 1638 remontando el Marañón, y las constantes interferencias en materia de gobierno por parte de la Audiencia.

La desconfianza que la actividad económica dominante en la sierra quiteña despertaba en los virreyes, por el mal trato dado por ellos a los indígenas, se materializó en un constante freno a su expansión a base de no conceder más licencias para fundar nuevos obrajes y limitar al máximo la adjudicación de mano de obra «de entero» –con lo cual se fomentó el concertaje–. Ante los perjuicios causados por los administradores de los obrajes de comunidad –quienes en vez de agilizar la entrega de tributos aumentaron los rezagos–, ordenó el rey, por consulta de Esquilache, que todos se arrendasen, medida que se pensaba sería de gran utilidad para los indios; los efectos en Quito fueron, sin embargo, más adversos que beneficiosos. Como hizo constar el mismo Esquilache en su memoria de gobierno en 1621, «en la provincia de Quito, por parecérselo así al presidente, han quedado los administradores con moderado salario, no obstante el arrendamiento, y estos sirven de

sobrestantes del trabajo y defensores de los indios» (Beltrán y Rózpide 1921 I: 241). El reparto de indios mitayos se hacía, en teoría, en función de la población total existente: en Charcas –menos Potosí– se repartía la séptima parte; en los llanos, la sexta parte, y, en la provincia de Quito, la quinta, «por ser la más abundante en indios de todo el Perú». Advierte Esquilache en su Memoria de gobierno que si Quito reclamaba más mitas no se le debían dar, porque estaba bastante proveída (Beltrán y Rózpide 1921 I: 236). En cuanto a la visita general realizada entre 1624 y 1632 a la Audiencia de Quito, una de las pocas referencias a ella es la del marqués de Guadalcázar, hecha en 1628 en relación con el nombramiento del sustituto del licenciado Juan de Mañozca, quien había sido destituido por el rey. El virrey recomendó a Galdós de Valencia como nuevo visitador, pero consideró que «estando tan cerca de dejar el Gobierno, no era bien empeñarme en cosa que no podía llevar adelante por la falta de tiempo, y así lo dejé para que cuando V. E. llegase...». Otra cuestión relevante en este periodo fue la imprevista llegada a Quito, en 1638, de una expedición de portugueses encabezada por Pedro de Texeira procedente de Brasil, expedición que se organizó después de que llegara a territorio portugués –San Luis– un pequeño contingente de soldados y frailes franciscanos venidos de Quito. La llegada de Texeira a la capital de la Audiencia tomó completamente desprevenidas a las autoridades locales y despertó la lógica alarma, ya que puso de manifiesto la posibilidad de que por el camino recorrido pudieran llegar barcos holandeses y británicos. Si bien el conde de Chinchón alertó sobre el hecho en su memoria de gobierno en 1640, fue su sucesor, el marqués de Mancera, quien, en 1648, destacó la gravedad del asunto. En la única referencia relativa al territorio quiteño contenida en su memorial, Mancera se muestra muy crítico con la actuación de entonces, al considerar

lo primero, que sin orden de S. M. bajasen los frailes y soldados a descubrir aquel camino; lo segundo, la intención con que los portugueses intentaron hacerse prácticos de aquella nueva entrada; lo tercero, cómo se les permitió en Quito que volviesen a bajar por donde habían subido; pues si la causa de venir los portugueses fue como evidentemente se entiende, para reconocer el viaje al Perú, más reconocido le habían de tener volviendo a bajar por la misma parte (*Colección de las Memorias...* 1930 II: 205).

Como puede apreciarse, pese a la variedad de temas abordados por los virreyes en relación con Quito, la presencia cualitativa y cuantitativa del territorio quiteño en las memorias de gobierno fue muy escasa, casi irrelevante, máxime si la comparamos con el protagonismo que Potosí, Huancavelica o Chile tuvieron en ellas. La impresión que dan tanto la correspondencia como las memorias de gobierno de los virreyes es que Quito era, de alguna forma,

un espacio aparte, donde ocurrían hechos que, si bien guardaban relación con el conjunto del virreinato, se afrontaban y resolvían con grandes dosis de autonomía por parte de las autoridades locales, y que estas a menudo despachaban directamente con el Consejo de Indias.

1.1.3. El virrey, ese gran desconocido

La contraparte a la escasez de referencias sobre Quito en la documentación virreinal es el escaso conocimiento que de la persona y gestión del virrey se tenía en el territorio quiteño. Durante su transcendental mandato, don Francisco de Toledo (1569-1581) recorrió a lo largo de cinco años buena parte del territorio bajo la jurisdicción de las audiencias de Lima y Charcas, pero nunca visitó ninguna ciudad del territorio comprendido en la Audiencia de Quito. Algunos virreyes del Perú, como el príncipe de Esquilache y el duque de la Palata (1681-1689), pasaron por las costas de Manta y Guayaquil en su camino de Panamá a Lima, pero no se detuvieron más que el tiempo imprescindible para continuar viaje. Si el objetivo principal del nombramiento de virreyes en Indias era «enviar un representante del soberano revestido de todos los atributos de la majestad real, en el cual los habitantes de las diferentes provincias y reinos viesan al perfecto sustituto del monarca o que incluso se le confundiese con él» (Cañeque 2010: 30), está claro que ese objetivo no se cumplió en el territorio bajo jurisdicción de la Audiencia de Quito, como tampoco lo haría en otros territorios.

Tanto los testimonios recogidos en las residencias de los virreyes como otros indicios procedentes de la documentación notarial quiteña permiten constatar la dimensión marcadamente regional que parece haber tenido la figura del virrey, a quien se vinculaba esencialmente con el territorio de la Audiencia de Lima, pero no tanto con el resto del territorio bajo su jurisdicción (Herzog 1997). Todo ello parece indicar que, frente a las amplias facultades otorgadas a estos altos mandatarios y al enorme prestigio que les proporcionaban en el ámbito político, económico y social, al menos en el espacio quiteño su presencia parece haber sido más bien tenue.

1.1.3.1. El virrey y la provisión de cargos

El aspecto sin duda más relevante para los súbditos de cuantos presentaba la figura del virrey era su capacidad de patrocinio, al estar en su mano la provisión de buena parte de los cargos administrativos de nivel bajo y medio en Indias, así como la concesión de licencias, comisiones, encomiendas y rentas

de diversa consideración. La enumeración de las atribuciones virreinales recogida por Murúa viene a reforzar la imagen de poderosa fuente de patrocinio y discrecionalidad en el ejercicio de la gracia real a través de su *alter ego*. Sin embargo, una perspectiva de larga duración puede ofrecer otra percepción del tema (Ponce Leiva 2018). Conviene recordar, por ejemplo, que buena parte de los oficios cuya provisión se atribuía al virrey eran en realidad ventas autorizadas por el rey sobre las cuales el virrey únicamente *expedía* el título –que posteriormente debía ser confirmado por el Consejo de Indias–; que la facultad del virrey para enviar jueces de comisión a Quito –con el consecuente salario– fue prohibida desde fines del siglo XVI, y, finalmente, que con frecuencia los nombramientos hechos por el virrey fueron extremadamente efímeros, bien porque fueran tan solo interinos, bien porque el rey posteriormente revocara concesiones estimadas improcedentes¹.

A pesar de los múltiples ejemplos de un claro y estable beneficio del virrey a individuos de su entorno y de la elite limeña, las incertidumbres que suscitaban las mercedes virreinales quizás expliquen un fenómeno desvelado por la documentación notarial y no analizado hasta ahora con la debida profundidad: se trata de la tendencia que presentan los vecinos del territorio quiteño a otorgar poderes a terceros para comerciar, comprar y vender, cobrar y contraer deudas en Lima, pero no para solicitar cargos y mercedes. Para eso, quien podía financiarlo optaba por conectar directamente con Madrid, alternativa que presenta diversas modalidades: bien se aprovechaba el viaje de un pariente, amigo o socio para pedirle que tramitara en su nombre la solicitud, bien se enviaba un poder a un pariente radicado en cualquier parte de la Península, bien se remitía directamente el poder a un agente residente en la Corte, quien sabría hacer las gestiones necesarias para alcanzar la merced solicitada.

Quizás por ese carácter efímero o incierto de las concesiones virreinales, o porque se consideraba que en Lima la competencia era mayor –ya que allí a los parientes y criados de los sucesivos virreyes se unían los de las altas autoridades de Lima y los miembros de la élite local– (Costa Vigo 2017; Latasa 2012; Suárez 2017), lo cierto es que la tendencia de los quiteños a

1. Archivo General de Indias (AGI) Lima, 72. Carta del virrey a la reina sobre lo actuado en relación con la orden de que se restituya a la Real Hacienda la cantidad adelantada a don Lope Antonio de Munive, como Visitador del Gobernador de Chile. Lima 17-V-1672. En la tramitación de este asunto, el fiscal del Consejo dio la razón a los oficiales reales de Lima y advirtió sobre la necesidad de «detener la mano poderosa de los virreyes de las Indias» y proteger a los oficiales reales «que están expuestos a la indignación de los virreyes y conviene que los ampare el Consejo mientras cumplieren con la obligación de sus oficios». Madrid 9-VIII-1670. Con particular contundencia actuó el rey, a través del Consejo de Indias, contra los nombramientos realizados por el virrey conde de Castellar (1674-1678). (Véase Suárez 2017).

recurrir directamente a la Corte de Madrid es patente en los protocolos notariales de Quito². Todo ello afecta directamente a la percepción que del virrey se tenía en los territorios que no eran Corte virreinal.

El último aspecto por valorar con relación a la figura del virrey es el relativo a la importancia de los individuos y los contextos. Como destacó Thompson (citado por Cañeque 2001: 9), resulta sumamente útil comprender las instituciones como un foro de expresión de relaciones, foro en el que los vínculos personales entre individuos de diferentes rangos, instancias y procedencias interactúan en función de múltiples factores. De ahí la pertinencia y el interés de prestar la debida atención a aquellos que tuvieron responsabilidades de gobierno y a las circunstancias precisas en las que llevaron a cabo su gestión, y no solo a su posición en la jerarquía administrativa y a sus atribuciones; la persona, el tiempo, el espacio y la cuestión debatida en cada caso son elementos claves para una mejor comprensión de los mecanismos activados en el ejercicio del poder.

2. La Corte como modelo artístico y cultural

Más allá del ámbito político y judicial, cabe entender la Corte como un espacio especialmente fructífero para las artes y la educación. Si ampliamos el concepto de «corte» y lo entendemos como un «núcleo o instancias de poder [...] desde donde no solo se administraba el reino, sino también se difundía un modelo de comportamiento social, cultural y artístico» (Martínez Millán 2008: 45), la consideración de Lima como espacio cortesano desde la mirada quiteña también resulta problemática.

Desde el siglo XVI, pero especialmente en el siglo XVII, la ciudad de Quito fue transformando su fisionomía hasta convertirse en uno de los centros de arte más destacados de América. Las órdenes de San Francisco, San Agustín,

2. A título de ejemplo, entre centenares, véase Archivo Nacional de Ecuador (AHN/Q) sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 236, cuaderno 13, f. 13, Poder de Pedro de Cepeda Ramírez de Arellano y Zúñiga, cura y vicario de Sibambe, a Juan de Navia Avellaneda como su procurador en Madrid. Quito, 6-8-1681; AHN/Q, sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 252, f. 123, Poder de Ignacio Ponce Castillejo dado a Francisco Cruzado y Diego Ignacio de Córdoba, agentes en Madrid, para solicitar una prebenda ante el Consejo. Quito, 14-11-1679; AHN/Q, sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 252, f. 202, Poder del maestre de campo Manuel Ponce de León Castillejo dado a Francisco Cruzado y Diego Ignacio de Córdoba, agentes en Madrid. Quito, 12-1-1680; AHN/Q, sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 253, ff. 405-406, 437, Poderes otorgados por Andrés de Amaral y Páez, contador de la Real Hacienda de Quito, a Diego de Villatoro. Quito, 16-8-1681/ 19-9-1681; AHN/Q, sección Protocolos Notariales, 1.^a notaría, vol. 253, ff. 407-408, Poder del capitán Felipe de Matalinares, tesorero de la Real Hacienda de Quito, a Diego de Villatoro. Quito, 16-VIII-1681.

Santo Domingo, La Merced, Santa Clara, La Concepción, Santa Catalina y La Compañía de Jesús contaban a mediados del XVII con iglesias y conventos propios, a los que cabría añadir la catedral, el sagrario y un importante conjunto de viviendas seculares. Estas obras arquitectónicas fueron adornándose con espectaculares retablos, pulpitos, mamparas, sillerías de coro, artesonados... y en sus naves se situaron pinturas y esculturas alusivas a los santos patronos. Es en ese contexto donde surgen los nombres de artistas de la talla de Miguel de Santiago (ca. 1633-1706) (fig. 1.1), Nicolás Javier Goríbar (1665-1736), Bernardo Legarda (ca. 1731-1773), Vicente Albán (fig. 1.2), Manuel Samaniego (ca. 1767-1824), Bernardo Rodríguez (m. 1803), Manuel Chili «Caspicara» (m. 1801), Gaspar Sangurima (1787-1835), por mencionar tan solo algunos de los pintores y escultores radicados en la ciudad de Quito. A todo ello se suma un extraordinario desarrollo del arte mobiliario, la platería y los bordados, todo lo cual convirtió a la ciudad en un auténtico emporio de producción artística, capaz de cubrir una amplísima demanda de piezas que se extendía desde Costa Rica hasta Buenos Aires (Kennedy 2002a).

Fueron las órdenes religiosas –y muy especialmente los gremios y las cofradías quiteñas, integradas por españoles, indios, mestizos y mulatos–, las principales mecenas que costearon las obras en la capital para honrar a sus



Figura 1.1. Miguel de Santiago, *Sacramento del Bautismo*, ca. 1670, Quito, Museo Fray Pedro Gocial, convento de San Francisco



Figura 1.2. Vicente Albán, *Retrato de D. Blas Sobrino y Minayo*, Obispo de Quito, 1783, Madrid, Museo de América, número de inventario 2006/05/01

santos patronos. A diferencia de otras regiones de América, la escuela de arte quiteña no suele incluir en sus representaciones formas, símbolos o motivos relacionados con el mundo indígena. Una simple comparación con el llamado «arte mestizo» de Cusco, Arequipa o Potosí –donde las formas decorativas han sido interpretadas como evidencia de la mano de obra indígena– deja clara la apariencia general del arte quiteño como visiblemente más relacionada con formas, estilos e iconografía europea (Webster 2011). Esta peculiaridad estilística no supone en absoluto la marginación del indígena con respecto a la creación artística: pese a que la mayor parte de las obras son de autoría anónima –y predomina el trabajo de taller sobre la atribución individual– la mayor parte de los gremios –salvo el de la platería– estaban compuestos fundamentalmente por indígenas, tanto como mano de obra no cualificada como en su condición

de maestros y especialistas reclamados desde diferentes ciudades –por ejemplo, Pasto y Popayán– para hacerse cargo de los proyectos.

El gran desarrollo del arte quiteño se produjo, en definitiva, a partir de modelos y estilos procedentes de Europa, pero reelaborados por artistas locales, los cuales controlaron mayoritariamente la producción de objetos de muy variada índole, que se desplazaban de unas ciudades a otras para cubrir una creciente demanda financiada siempre con recursos propios. Eran los individuos de Quito, por tanto, los que concebían, realizaban y financiaban la producción artística. Ni el dinero ni los modelos venían de Lima.

En materia de educación ocurre algo semejante a lo que se observa en relación con el arte. Cabe recordar que Quito –con una población estimada entre 30 000 y 50 000 habitantes (Ciriza Mendivil 2019: 44)– contaba en el siglo XVII con tres universidades. Bien es cierto que ninguna de ellas fue de fundación real ni alcanzó el prestigio de la San Marcos de Lima, aunque la jesuita de San Gregorio mantuvo una alta consideración durante los siglos XVII y XVIII. Antes de que se fundara la primera universidad pública en 1788, se distinguen en Quito tres universidades, colegios-universidades o conjuntos de facultades universitarias con autorización para conceder grados académicos: la agustina de San Fulgencio, la jesuita de San Gregorio y la dominica de Santo Tomás.

En 1586 los agustinos recibieron del papa Sixto V una autorización para fundar en su convento de Quito una «universidad de estudios generales» con capacidad para otorgar grados académicos y enseñar tanto a seculares como a eclesiásticos. Por la penuria de fondos y las previsibles dificultades para obtener el *pase regio*, el general de la Orden de San Agustín retuvo la ejecución de aquel breve hasta 1602. Finalmente, en 1621, obtuvo el convento el obligado *pase regio* a la bula papal, válido exclusivamente hasta que, por orden del rey, se fundara en la ciudad una universidad de estudios generales. La Universidad de San Fulgencio otorgó grados en Filosofía y Teología y, desde 1708 también en Cánones, hasta que en 1786 el rey le retiró ese privilegio, según parece, por la facilidad con que esa institución otorgaba esos grados académicos y por la existencia en Quito de otros dos centros de mayor relevancia, esto es, las universidades de San Gregorio y Santo Tomás. Tras obtener, en 1621, la autorización para conceder títulos de bachiller, licenciado, maestro y doctor en sus colegios de América y Filipinas, la Compañía de Jesús inauguró entre ese año y el siguiente cinco centros universitarios en territorio americano, entre ellos la llamada Universidad de San Gregorio Magno, que pasó a depender del Colegio-Seminario de San Luis fundado por el obispo Solís en 1591. Desde entonces y hasta su expulsión en 1767, los jesuitas sostuvieron las facultades de Filosofía, Teología y, desde 1693, también de Cánones, impartiendo docencia tanto a seculares como a seminaristas. Tras una larga y extremadamente conflictiva polémica con los jesuitas, en la que intervinieron

factores de índole material e intelectual, la Orden de Santo Domingo logró establecer en 1688 simultáneamente un colegio real, llamado de San Fernando, y su respectiva universidad con el nombre de Santo Tomás. Como ocurría en el caso anterior, esta institución solo podía conceder grados académicos a sus propios alumnos, si bien lo hacía en mayor número de disciplinas que los jesuitas: existieron en Santo Tomás las facultades de Teología, Filosofía, Derecho Civil y Canónico, y Medicina. Sabemos también que se impartían clases de lengua quichua y de música, como dos de los instrumentos más eficaces en la aproximación hacia el indígena. Por último, también la Orden de San Francisco obtuvo para su colegio de San Buenaventura la autorización para dictar entre sus frailes clases de Teología y Filosofía, aunque sin el privilegio de conceder grados, por lo que sus alumnos debían doctorarse en la Universidad de Santo Tomás. Expulsados los jesuitas y tras varios intentos por continuar sus enseñanzas bajo la dirección del clero secular, se fundó en 1788 la primera universidad pública de Quito con el nombre de Santo Tomás. En ella se fundieron las diferentes cátedras existentes hasta entonces, y se distribuyó su docencia entre seglares, seculares, dominicos y franciscanos (Ponce Leiva 1994: 5-6).

Teniendo en cuenta la función desempeñada por estas universidades no solo como instituciones educativas, sino como centros de formación y cualificación de los futuros agentes del rey, la existencia en Quito de una oferta amplia –si bien de modesto nivel– tuvo notables repercusiones en la sociedad local. Todo aspirante a ejercer la abogacía, para una institución o a título privado, debía aprobar un examen ante la Real Audiencia de su distrito, y el primer requisito para ello consistía en acreditar un grado de bachiller, licenciado o doctor en leyes o cánones. Lo mismo ocurría en el ámbito eclesiástico, donde se ha estimado que el 88 % de los obispos tuvieron el grado de doctor o maestro en Teología o en Derecho, y la inmensa mayoría de los capitulares catedralicios eran al menos bachilleres (González y Gutiérrez 2017: 64-65). Al haber suficientes centros de formación en la propia ciudad, los jóvenes quiteños que aspiraban a obtener tales grados no tenían la necesidad de trasladarse a Lima para alcanzar la titulación necesaria para su ingreso en la administración tanto secular como eclesiástica. Casos hubo, y muchos, en los que miembros de la élite local enviaron a sus hijos a estudiar a Lima –o a Salamanca–, pero la motivación debió ser más por el nivel de la docencia impartida que por la carencia de centros educativos en su ciudad natal.

Finalmente, otro ámbito donde puede comprobarse la autosuficiencia de Quito en materia de estima y honores fue en el de la santidad. Pocas cosas confieren más prestigio a un territorio que el haber sido bendecido por la gracia divina, y así lo entendió Diego Rodríguez Docampo (1650: 255), para quien el obispado de Quito era cabalmente una tierra privilegiada para

el cultivo de milagros, santos y hombres «de santas vidas y rigurosas penitencias, muriendo con aplauso de tales». Franciscanos que tras su muerte permanecían «con color natural, tratable, como si estuviera(n) vivo(s), sin corrupción»; legos que andaban

continuamente cargados de cilicios, cadenas de hierro y cintos de él sobre las carnes [...] sin dormir de noche ni de día [...] y además de sus cilicios, azotes, abstinencias y ayunos, se echaba(n) desnudos en el invierno en un estanque de agua [...] a donde amanecía(n);

sufridos frailes que soportaban estoicamente los embates del demonio que les hacía caer, una y otra vez, por las escaleras; frailes y monjas suspendidos en éxtasis que les mantenían arrobados «abiertos los ojos al cielo», ya fuera en recintos sagrados como en las calles y plazas públicas. Quito se presenta a través de la mirada de Rodríguez Docampo como un lugar escogido por Dios para manifestar su poder y su benevolencia. En la cima de ese cúmulo de virtudes y devociones se situaban los naturales, cuya vida y milagros les hacían merecedores de la más alta consideración: la santidad. Si desde 1671 Lima disponía de su santa Rosa de Lima (1586-1617), la primera de América, desde mediados del siglo XVII Quito veneraba igualmente como santa a Mariana Paredes Flores y Jaramillo (1618-1645) (fig. 1.3), cuyo azaroso proceso de beatificación (1853) y posterior canonización (1950) fue considerado como un asunto de Estado (Morán de Butrón 1724; Espinosa Pólit 1954). La utilización política y reivindicativa de tales santidades por parte de quienes eran o se sentían sus paisanos es ya un lugar común en el campo de las hagiografías.

Interesa resaltar que, precisamente, a través de la devoción y el arte podemos comprobar cómo en Quito no parece haber existido ningún afán de rivalidad con Lima: santa Mariana de Jesús fue objeto de múltiples representaciones en la iconografía quiteña, pero también lo fue santa Rosa de Lima. Ese parece haber sido un rasgo característico de la relación entre ambas ciudades; no hubo confrontación evidente, más bien parece que cada una obtuvo de la mutua relación lo que más convenía a sus intereses.

3. Conclusiones

El modelo cortesano de análisis histórico ha permitido ensamblar las cortes virreinales de Lima y México en el amplio y complejo entramado de la monarquía hispánica, neutralizando así artificiales compartimentaciones continentales. Sin embargo, frente a la imagen fuertemente polarizada de unas Indias gestionadas desde esas dos cortes virreinales, una mirada más atenta



Figura 1.3. Hermano Hernando de la Cruz (atr.), Detalle del *Retrato de santa Mariana de Jesús*, ca. 1640-1645, Quito, colección del Museo del Carmen Alto

descubre la presencia de múltiples polos de acción que actúan tan solo relativamente al compás que marca la capital de sus respectivos virreinos.

El caso analizado contradice la afirmación de que existiera una articulación, eficaz y palpable, entre las cortes virreinales y los múltiples y variados espacios de la América hispana, con sus respectivos ámbitos de poder. Frente a la afirmación de que existía «una compleja red de consensos sociales, culturales y políticos que integraban el país gobernado por el virrey al tiempo que lo inscribían en un microcosmos externo, la Monarquía» (Rivero 2011: 22), la documentación consultada nos remite, más bien, a la existencia de conexiones

entre algunos espacios de cuantos formaban el virreinato peruano, pero dichas conexiones no pasan necesariamente por la figura del virrey.

Por otra parte, no se percibe en el espacio analizado una clara interacción política entre los diversos centros que integraban el virreinato. La interesante propuesta sobre la existencia de una conexión intensa y constante entre los diferentes centros americanos requiere de cierto matiz (Cardim, Herzog, Ruiz Ibáñez y Sabatini 2012) no solo porque unos centros estaban más conectados entre sí que otros, sino porque tales conexiones podían ser de muy variada naturaleza. Convendría aclarar qué puntos estaban conectados y cuál era la naturaleza, el contenido y las consecuencias de sus vínculos. En definitiva, cabe concluir que la percepción de Lima como «corte» en otros espacios andinos depende en gran medida de las condiciones sociales, económicas, culturales y políticas de cada uno de esos espacios, así como de la percepción que en ellos se tuviera del poder y autoridad del virrey.