

Capítulo 36

FÉLIX DENEGRÍ LUNA

Homenaje



Pontificia Universidad Católica del Perú FONDO EDITORIAL 2000

HOMENAJE A FÉLIX DENEGRI LUNA

Copyright © 2000 Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel
Telefax: 460-0872
Teléfonos: 460-2870, 460-2291 anexos 220 y 356
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados, prohibida la reproducción de
este libro por cualquier medio total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Primera edición: diciembre del 2000
500 ejemplares
Impreso en Perú - Printed in Peru

Hecho el Depósito Legal, Registro N° 1501222000-4715
Obra completa: ISBN 972-42-376-X

Cubierta:

Diseño y diagramación: Gisella Scheuch
Impresión: Siklos S.R.Ltda.

Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú (siglos XVI al XIX)

ALEXANDRA KENNEDY TROYA

Uno de los temas menos trabajados por la historiografía del arte quiteño y en general por la del arte colonial americano es el impacto que tuvo esta escuela fuera de sus propias fronteras, y los criterios de artistas y arte que se generaron durante los periodos colonial y republicano. Este artículo recoge fuentes y trabajos conocidos, enfocando dicha información hacia una comprensión más global del fenómeno, con especial énfasis en las relaciones entre Perú y Ecuador. A lo largo de estas páginas se plantean ideas diversas que podrían suscitar investigaciones posteriores de mayor aliento.

Debo consignar mi especial agradecimiento al doctor Félix Denegri quien años atrás, aunque muy particularmente meses antes de su muerte, me impulsó a realizar este esfuerzo de síntesis. El miró con especial obsesión al caso de Manuel Ugalde, a quien dedico parte de este artículo, como un símbolo del puente de unión entre el arte, la ciencia y la política de Ecuador, Perú y Bolivia durante la segunda mitad del siglo XIX. En este apartado he incorporado algunos datos recogidos por la investigadora Natalia Majluf, coautora en la presente publicación, y otras que provienen de mi colega y amiga boliviana Teresa Gisbert, quien hace ya mucho tiempo nos advirtiera sobre la importancia de Ugalde.

1. Antecedentes

Durante el siglo XVI Quito, como capital de la audiencia dependiente del virreinato del Perú, se consolidó como uno de los centros de capacitación artística más importantes, a través de la primera escuela fundada en Sudamérica: la de San Andrés, en el convento de San Francisco. En su seno se entrenaron indígenas y mestizos de las diversas ciudades y pueblos de la audiencia. Paralelamente, durante este periodo en particular trabajaron en Quito algunos arquitectos y

escultores españoles como Francisco Becerra o Juan del Corral, Diego de Robles y Luis de Rivera o el pintor Hernando de la Cruz quien arribaría desde Panamá a fines del siglo xvi. También existirán casos aislados como el del padre dominico Pedro Bedón, pintor, que se entrenaría en Lima y que introduciría el estilo manierista «romano» entre sus colegas y pupilos quiteños.

Durante estos años la imagen —clave en el proceso de occidentalización— fue utilizada con criterio de verdad; una imagen antropomorfizada religiosa con cualidades didácticas que apoyaría la evangelización, destruyendo en buena parte de los casos los «ídolos» nativos. Un humanismo idoloclasta, al decir de Serge Gruzinski (1994). Las imágenes religiosas en medio de escenarios arquitectónicos grandilocuentes ayudaron sobremanera a la transformación del inconsciente colectivo del conquistado. Los modelos eran imitados y repetidos hasta el cansancio; este procedimiento se convirtió en una estrategia fundamental para la modificación cultural de los pueblos americanos.

La diseminación de la imagen fue posible en buena parte debido a la enorme capacidad de movilización que se dio en el espacio americano desde el siglo xvi. Muchos de los arquitectos, artistas, religiosos o funcionarios públicos se trasladaban de un lugar a otro contribuyendo al conocimiento y la instauración de similares formas de construcción, de representación mariana o de organización de celebraciones públicas. En este sentido Quito, durante estos años, fue un sitio de paso entre México y Perú, sobre todo en el caso de arquitectos, alarifes y constructores, oficios que escasearon durante todo el periodo colonial. En cambio, como dijimos, desarrolló un centro de producción de bienes muebles artístico-artesanales que logró suplir las necesidades internas casi desde el inicio, así como exportar los excedentes al parecer desde fines del siglo xvii. Dicha exportación se intensificó durante el último cuarto de la centuria siguiente y continuó ininterrumpidamente hasta mediados del siglo xix (Kennedy 1998).

Esta acentuación del comercio artístico quiteño coincide con la disminución de producción de otros centros de importancia como es el caso del Perú en el que se da el ocaso del barroco mestizo (Querejazú 1995) debido a varias causas, entre ellas el desmembramiento de la audiencia de Charcas de virreinato del Perú y el establecimiento de nuevas rutas comerciales; los alzamientos indígenas de Cuzco y el Altiplano entre 1780-1781 con el consiguiente despoblamiento de blancos y su ingreso a los centros urbanos; el debilitamiento del barroco mestizo sur-andino debido a la pérdida de comitentes pudientes en las ciudades. Para los mismos años se incrementa la demanda de arte quiteño al sur de Colombia, ligada sobre todo al enriquecimiento de sus élites vinculadas a la extracción de oro y al comercio de ultramar;¹ o a Chile, un país en el que no se desarrolló una

¹ Para el caso colombiano consúltese Gil Tovar (1977), Kennedy (1999), Sebastián (1986), varios autores (1977) y Vives Mejía (1998).

producción artística local significativa y que mantuvo dependencia con los centros de producción peruanos, bolivianos y ecuatorianos. Quizás debido al debilitamiento en la producción y distribución del arte surandino a fines de la época colonial, Chile recurrió con más fuerza a subir su demanda desde Quito, un lugar que le ofrecía un producto de altísima calidad, modelos conocidos, conservadores, en lenguaje global —como diríamos ahora— y a precios sumamente competitivos (Cruz de Amenábar 1984, Kennedy 1998).² En la obra de arte quiteño se aprecia una menor identificación con el entorno y la realidad locales, a diferencia del arte producido en algunos centros peruanos y bolivianos.

Aunque aún no estudiados, se conoce sobre la existencia de piezas y lienzos quiteños en museos y colecciones privadas en Cuba, Panamá, Venezuela y Argentina, además de los países mencionados líneas antes.

Muchos historiadores, cronistas y viajeros que visitaron Quito durante los siglos XVIII y XIX dieron fe de lo *celebradísimas* que eran sus artes mecánicas —esto es, escultura y pintura— (Velasco 1960: 487-488). Los viajeros Jorge Juan y Antonio de Ulloa mencionaron en sus memorias que muchas obras quiteñas fueron llevadas a Italia y vistas con gran admiración. El ilustrado médico y escritor quiteño Eugenio Espejo a fines del siglo XVIII sugería a la corona española apoyar la producción artesanal, rubro importante en la recuperación económica de la audiencia y con la que se podría asegurar mayores y mejores rentas en medio de la debacle de sector textil, producción alrededor de la cual se había articulado su economía.

En esta misma línea, algunos informes y expedientes coetáneos hacen referencia a los medios para *socorrer y fomentar* esta región de América durante el periodo de reformas borbónicas, confirmando el talento de los artistas quiteños —a los que además de indígenas y mestizos se había sumado el sector blanco de la población— y el que las artes eran *estimadas y procuradas* en Lima, Nueva España y en todas partes de América.³

En una *Memoria* de 1802, atribuida al terrateniente quiteño Juan de Larrea y Villavicencio, en el acápite sobre las manufacturas de Quito se decía que:

Hay otros ramos pequeños de extracción [además del textil], como pinturas, esculturas y obras de cuerno, de que abastecen al Perú y Santafé hasta sus más remotos

² Para el tema de la menor presencia indígena en la obra de arte quiteña véase Kennedy (1993). Este artículo fue parcialmente contestado por Rosemarie Terán en la publicación de su autoría: *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo* (1994).

³ A manera de ejemplo véase el «Expediente en que consta la Real Cédula dirigida a esta Real Audiencia para que conforme lo que ofreciese y pareciese sobre los medios de socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos», Quito, 1793, Archivo Nacional de *Historia/Quito* (ANH/Q), Gobierno, Caja 26, doc. 22.VIII.1789, citado por Gloria Garzón y otros (1992: 4).

confines y nada traen á de la industria de esos dos Reinos, lo que prueba la maior aplicación de los Quiteños a las Manufacturas, y á las Artes [...]. (En Buschges 1996)⁴

Un dato adicional citado por varios colegas ilustra puntualmente lo antedicho: entre 1779 y 1787 se registró la exportación de 264 cajones de esculturas y pinturas quiteñas con destino a España, vía Guayaquil (Navarro 1929: 1).

Este incremento en la exportación de obras de arte aprovechó de las rutas, circuitos y agentes comerciales establecidos desde el siglo xvi. Por largos periodos, la economía textil de Quito «[...] quedó a merced y mostró dependencia de los ciclos productivos mineros y evidenció que su relación con la metrópoli estaba mediatizada por los comerciantes limeños, quienes distribuían los paños quiteños a lo largo de todo el espacio virreinal» (Borchart 1995: 2). Es posible que los comerciantes diversificaran sus productos e incluyeran en sus equipajes aquellas manufacturas quiteñas que durante el siglo xviii se enviaban al sur: guallquitas de mullos, rosarios, dienteitos de oro y plata falsos, galones de oro y plata; botones de oro y plata, de filigrana, de barba de ballena y de azabache, trencillas, telas de cedazos, puntas de rengo, pita blanca y negra y, por supuesto, pinturas y esculturas (Borchart 1993).

Como podemos apreciar, existía hacia Lima —léase Perú— una destacada exportación de manufacturas quiteñas, algunas de las cuales se quedarían en las ciudades peruanas y otras estarían destinadas a cubrir las demandas de Chile y Argentina.

Lamentablemente desconocemos aún hasta cuando comerció Quito obras de arte con el Perú; para el caso chileno, sin embargo, sabemos que se extendió durante la primera mitad del siglo xix. Lo que sí podemos sugerir, por extensión, es que algunos pintores quiteños se trasladaron a Lima durante este periodo en búsqueda de mejores días. Dos casos de estudio respaldan esta posibilidad: Francisco Xavier Cortés que viviría en Lima desde 1801 y se convertiría en director de la Escuela de Dibujo creada por el virrey Abascal, quien si bien tendría su centro de operaciones en Cochabamba y Sucre en Bolivia radicaría durante algunos periodos cortos en la ciudad del Cuzco. A la labor de ambos artistas nos referiremos más adelante.

⁴ El documento se encuentra en el Fondo Alejandro de Humboldt de la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín.

2. Periodización tentativa para la itinerancia de arte y artistas quiteños

Entonces, se podría proponer la siguiente periodización de manera aún tentativa:

1. Quito durante el siglo *xvi* es un lugar de paso de artistas y arquitectos españoles, italianos y flamencos que se mueven entre México y Perú dejando obras e influencias diversas en la producción de la audiencia. Si bien durante este periodo se consolida Quito como un centro de capacitación de artistas y artesanos locales, depende del Perú por la educación impartida desde los centros de educación superior, sobre todo de la universidad limeña.
2. Durante el siglo *xvii* y muy concretamente en el último cuarto del siglo, Quito desarrolla un lenguaje barroco clásico —con Miguel de Santiago como el mejor exponente— y los talleres empiezan a recibir comisiones internacionales puntuales tanto desde el norte como desde el sur de la audiencia. Es posible que aún se mantenga el tránsito de arquitectos que —como el padre franciscano Antonio Rodríguez, formado en Quito— se traslada a Lima por 1657. También se importan ciertos cultos: el caso más conocido es el de Santa Rosa de Lima, que tiene gran acogida durante estos años y la centuria siguiente; o se exportan cultos como el de la inmaculada alada, cuya imagen principal fue realizada por Bernardo Legarda y promovida por la orden franciscana durante el siglo *xviii*.
3. A mediados del siglo *xviii* Quito ha consolidado su escuela barroco-rococó con caracteres propios y diferenciados, aunque no hay que perder de vista que no es un fenómeno único y que centros como Loja, al sur del país, se verán afectados por el contacto con la pintura peruana, sobre todo cuzqueña de la segunda mitad del siglo *xviii*. Los intercambios en este sentido son de ida y vuelta. Arranca la exportación de arte de carácter masivo hacia la costa Pacífica, se exporta a México, Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Chile, Argentina e Italia. Al parecer existe un tráfico interesante hacia España. Esta incursión en los diferentes centros demandantes tiene diversas causas y consecuencias para los lugares de recepción. Hemos esgrimido superficialmente algunos puntos relativos al comercio con Colombia, Perú y Chile.
4. La exportación de obra quiteña continúa durante la primera mitad del siglo *xix* hacia ciertos centros americanos como es el caso chileno. Sin embargo, la crisis económica y política que vive la audiencia de Quito durante el primer cuarto del siglo y su consiguiente aislamiento y deterioro en el campo educa-

tivo y de oportunidades de trabajo, colabora en la expulsión o emigración de artistas hacia otros centros como Bogotá, Lima, Valparaíso o Santiago de Chile. El lenguaje barroco quiteño durante estos años se internacionaliza y se estereotipa a través de una producción plagada de «atajos» y repeticiones y destinada más bien a mercados más populares, fieles aún al sentir religioso barroco.

3. El siglo XVI en Quito: un centro de capacitación y de paso

Para el caso de Quito, fueron los franciscanos los pioneros en la creación de un centro de estudios para los futuros artistas indígenas y mestizos de toda la audiencia. En la Escuela de San Andrés al mando del flamenco Pedro Gocial y bajo la dirección general de fray Jodoco Ricke, se introdujo un quehacer artístico ligado al estilo gótico-flamenco, tal como podemos advertir en la obra de Andrés Sánchez Galque. «De aquí se ha henchido la tierra de cantones y tañaderos, desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca, que son muchas iglesias e monasterios entre muchas y diversas lenguas [...]», se señala en un informe hallado por el padre José María Vargas (1972: 9) en el Archivo de Indias (AGI-77-1-27).

Otro informe de 1575 hace referencia a las manufacturas artísticas:

[...] previniendo a los tiempos advenideros, y que habrán de ser y menester los oficios mecánicos en la tierra, y que los españoles no hablan de querer usar los oficios que supieran enseñar a los indios todos los géneros de oficios, los que aprendieron muy bien, con los que sirve a poca costa y barato toda aquella tierra sin tener necesidad de oficiales españoles [...] hasta muy perfectos pintores, y escritores y apuntadores de libros: que pone gran admiración la gran habilidad que tienen y perfección en las obras que de sus manos hacen que parece tuvo este fraile [Fr. Jodoco Ricke] espíritu profético [...] Debe ser tenido por inventor de las buenas artes en aquellas Provincias.⁵

Otros conventos y en particular el de Santo Domingo, fueron lugares de capacitación informal. Fray Pedro Bedón fue especialmente destacado en este sentido y resulta una figura vinculante entre Quito y Lima ya que hubo de estudiar Teología en la Universidad de los Reyes. Durante su permanencia de ocho años (1576-1583) incursionó en la pintura con el jesuita Bernardo Bitti que llegó

⁵ De un documento transcrito por el padre Marcelino de Civezza recogido por fray Francisco Compte (1883: 26) y citado por Vargas (1972: 9-10).

de Roma a Lima por 1575. Junto con Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro, aunque de menor fuerza, Bitti introdujo en el Perú el manierismo italiano en boga. La obra atribuida a Bedón muestra estas características y seguramente es una de las fuentes más importantes en la *inserción* del nuevo estilo en Quito. Un pupilo quiteño —Mateo Mexía— es un buen ejemplo de este fenómeno.

En la Lima de entonces se formaban intelectuales y artistas provenientes de diversas partes del virreinato. Se conoce, por ejemplo, que Angelino Medoro tuvo pupilos de «ciudades distantes», como Pedro de Loayza del Cuzco, cuyo papel sería similar al de Bedón para Quito (Harth-Terré 1945: 63-66 y Vargas 1972: 62-71). Los artistas se movilizaban. Durante la primera mitad del siglo xvii, el conocido dorador peruano Pedro de Vargas, formado bajo Bitti, estuvo en Cuzco, La Paz, Lima y Quito. Se le recuerda por sus trabajos para la catedral del Cuzco: los relieves del antiguo retablo, trabajo compartido con Bitti.

Angelino Medoro, antes de radicarse en Lima, trabajó en Colombia (1587-1592) y Ecuador. Se conoce poco de su obra en Quito, ciudad a la cual llegó en 1592. Existe una obra firmada y fechada: el *Escudo nobiliario de los Aza*, en Santo Domingo, y una *Virgen con los santos Pedro, Pablo, San Francisco y San Jerónimo* (Monasterio de la Concepción, Quito), también atribuida por Vargas a Bitti. Tenemos la impresión de que *Nuestra Señora de la Antigua* en la iglesia de las concepcionistas de Quito podría ser del pincel de Medoro.

Existen otros casos de artistas que se desconoce si se movilizaron o simplemente exportaron su obra; tal es el caso de Antonio Montúfar, un pintor español manierista protobarroco radicado en el Perú y cuya obra la podemos encontrar además en Bolivia y Ecuador. Montúfar estuvo activo entre 1601 y 1642. Fue autor de la serie de los *Martirios de los Apóstoles* en la catedral de Sucre y una *Santa Catalina* (1629) que hoy se encuentra en el Museo de Charcas. Al parecer, como parte de la dote de una de las tres monjas carmelitas venidas de Lima a Quito a fundar el primer monasterio del Carmen de San José en 1653, hallamos un *San Jerónimo* (1639) de extraordinaria factura, firmada por él (Querejazu 1995: 162-163).⁶

Durante el último cuarto del siglo xvi, la Iglesia Católica en los Andes despliega grandes esfuerzos en torno a la efectividad de la imagen. En el III Concilio Limense (1583-84) se reafirma enérgicamente el valor y el poder de las imá-

⁶ Agradezco a Alfonso Ortiz el haberme llamado la atención sobre este *San Jerónimo* fechado y firmado y aún inédito. Me queda la duda de si este pintor Montúfar mismo que menciona solo por su apellido Querejazu, ya que la obra de Quito es académicamente hablando muy superior a la *Santa Catalina*. Así mismo, existen uno o dos cuadros más de un Montúfar en el mismo Carmen Alto de Quito que tienen un estilo más parecido a los lienzos de Bolivia.

genes. En el mismo año de 1583 el primer impresor de América, Antonio Ricardo, protegido por los jesuitas, imprime ilustraciones en sus publicaciones aplicando de manera directa las ordenanzas del Concilio de Trento. En el Sínodo de Quito de 1594 se expresa que las imágenes son un modo de escritura que se han de tener en mucha veneración y que las representaciones de Dios, la Virgen y los santos deben «pasar delante de el entendimiento». Uno de los grandes mecenas en el impulso dado a la producción de imágenes y con especial énfasis en las apariciones —un fenómeno que acerca al nativo a la nueva religión— fue el obispo Manuel de Mollinedo en el Cuzco (Tord 1998: 170-171).⁷ El rol de Mollinedo en la formación del barroco mestizo en Arequipa, vinculado con los jesuitas, tendrá una fuerte repercusión en el territorio ecuatoriano a través de Bernardo Bitti. La idea central era que los indígenas «se venían muy fácilmente a las imágenes», una frase repetida en un sinnúmero de crónicas de la época.

Quizá los casos más conocidos durante los siglos XVI y principios del XVII son aquellos relativos a arquitectos, alarifes y constructores, especializaciones tan caras para el levantamiento de las nuevas ciudades y tan escasas durante todo el periodo colonial en la América andina. Debido al carácter más oficial, estos personajes están vinculados a la corona española y su trabajo e impronta abarcan radios de acción más extensos. Estos ejemplos podrían corresponder a la categoría, en estricto sentido, de artistas itinerantes. El extremeño Francisco Berra es el más conocido. Trabajó en México y Puebla en la década de los setenta, se trasladó a Quito entre 1580 y 1583 y desde entonces se radicó en Lima hasta su muerte en 1605. Lo interesante es la diversidad de trabajos encomendados: arquitectura monumental religiosa, civil, pública y privada, imponiendo un arte oficial académico de renacimiento heneriano combinado aún con elementos del gótico tardío. El español Juan del Corral viene a Quito en su reemplazo al firmar un contrato en 1607 y confirma la carencia de estos especialistas: «no ha habido —se dice— artífice que trace y perfeccione la capilla mayor [de San Agustín], que es lo más dificultoso de la obra, la cual requiere brevedad en su fábrica» (citado en Vargas 1972: 101). Corral se convirtió en el maestro mayor de las obras de arquitectura del distrito de la real audiencia de Quito y también trabajó en Lima unos pocos años, reforzando uno de los puentes principales de la ciudad.

Tras la llegada de estos constructores de la península, mal que bien también se autoformaron arquitectos locales contados con los dedos de las manos y que

⁷ Un extraordinario estudio sobre el manejo de la imagen en México no ha dejado de nutrir mis últimos trabajos. Debo mi gratitud a Serge Gruzinski (1994).

casi siempre estuvieron relacionados con los centros religiosos, o su traslado tuvo como motor un funcionario religioso de alto rango. Es el caso tardío del obispo José Cuero y Caicedo, nativo de Popayán y que llegó a Quito en 1802. A él se debe el traslado del español Antonio García, arquitecto neoclásico que había trabajado al sur de la Nueva Granada desde 1755 y que construyó en Quito el templete de Carondelet, amén de la reparación de un sinnúmero de construcciones destruidas durante el devastador terremoto de 1797.

Es interesante anotar que no solo se da el traslado de arte y artistas sino de la misma prima, un apartado aún poco estudiado. Tanto la arquitectura limeña como la escultura en muchas ocasiones se suplieron de la magnífica madera de roble, cedro y balsa de Guayaquil y sus alrededores, del Nombre de Dios y de Panamá. Por citar tan solo uno de los ejemplos recogidos por investigadores peruanos y ecuatorianos, se conoce que durante el primer cuarto del siglo xvii el alarife de Lima Joseph de la Sida se dedicaba con su compadre Juan Vivas Guerrero al negocio de las maderas: «las traía de Guayaquil y Nombre de Dios hasta el Callao y allí con sus negros aserraderos, las trozaba en medias vigas o cuarterones y cuartoncillos, alfajías y tablones que vendían a mejor precio con regular ganancia» (Harth Terré 1945: 106).

4. El barroco clásico en Quito y el camino a la exportación

Al parecer, durante el siglo xviii en el Perú se da un fenómeno inverso al del Ecuador. Los primeros artesanos locales limeños se trasladan a Arequipa, Huamanga, Cajamarca y muy especialmente al Cuzco (Harth Terré 1945: 28). Según se puede observar, en cambio, los artesanos ecuatorianos viajan a Quito a entrenarse en los centros religiosos de producción o en los talleres de artesanos locales de esa ciudad. Muchos de ellos se quedan en la capital produciéndose así un fenómeno de concentración y centralización de la producción artística en desmedro de la creación y fortalecimiento de otros centros como Ibarra, Riobamba, Cuenca o Loja.

La migración de artesanos peruanos se da incluso a lugares más lejanos; es el caso de Jorge de la Cruz, quien a fines del xvi se encuentra realizando obras en San Francisco de Quito, en calidad de cacique de indios yanaconas que servían al convento. Él y su hijo trabajaron allí durante treinta años como canteros y artífices incaicos. Su hijo Francisco había nacido cerca de Jauja y su patrono Diego de Carvajal lo había llevado a Lima para aprender las técnicas constructivas. A Jorge de la Cruz se le conoció en Quito como Jorge Mitimae en alusión directa al sistema incaico de los *mitimae*. Sin ahondar en este punto debido a límites de espacio; el sistema mitimae había sido especialmente implacable, por ejemplo, con los indígenas cañaris del sur del Ecuador, grupos dispersos que opusieron



Miguel de Santiago. *Ecce Homo*, siglo XVII.
Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm. Banco Central del Ecuador, Quito.



El Señor de la Preciosa Sangre, siglo XVII, del Monasterio Iglesia Carmen Rafo, Quito.



La Virgen con San Joaquín, Santa Ana y la Trinidad, siglo XVIII. 100 x 81 cm.
Conceptas, Loja.



Sor María de la Merced (autora)
Nuestra Señora de las Mercedes, 1781. Óleo sobre lienzo, Museo de la Conceptas, Cuenca.



Manuel Ugalde. Señora en manto azul.



Sala del Belén, siglo XVI-XX. Monasterio del Carmen Bajo, Quito,



La procesión del Corpus Christi en Cuenca a finales del siglo XIX.



San Francisco de Quito.

resistencia a la conquista inca. Buena parte de la población fue incluso enviada al Cuzco.⁸ Estos datos consignados a vuelo de pájaro quizá sirvan para explicar parcialmente el carácter itinerante de los artesanos peruanos basado en los principios de expansión territorial incaico-español frente a las posturas menos móviles del artesano o el habitante quiteño. Apremiado por una fuerte crisis económica, a fines del 18 entonces el artista-artesano ecuatoriano se convertirá en itinerante, como veremos más adelante.

En consecuencia, el artista quiteño común vendía desde su taller. Durante la segunda mitad del siglo XVII el lenguaje estilístico del arte religioso estaba totalmente comprometido con el barroco. El mejor ejemplo de este fenómeno es Miguel de Santiago, considerado como uno de los buenos pintores sudamericanos.

Ricardo Palma en sus *Tradiciones* (1893-1896) y Alfredo Pareja Diezcanseco en su obra sobre la *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (1952) habían hecho alusión a una *Crucifixión* atribuida al pintor enviada a Lima. Tanto este como el *Ecce Homo* del Museo del Banco Central de Quito dan fe de su deuda con el mejor barroco español. Es probable que la conexión con Lima la haya establecido a través de su relación con el religioso agustino Basilio de Rivera, secretario y notario apostólico en Quito, quien fue a Lima a estudiar en 1632 y se hizo sacerdote antes de su vuelta en 1637. Cuando provincial en Quito, contrató a Santiago la serie de *La vida de San Agustín* (1656) basada en su mayoría en grabados de Schelte de Bolswert. Una serie similar (1742-1746) hizo en el convento de San Agustín del Cuzco el conocido pintor Basilio Pacheco, basado en las mismas fuentes, «sin duda con el propósito de competir con el convento quiteño», según sugiere Santiago Sebastián (1990: 338).⁹

Quizás en forma indirecta, a través de los religiosos de las diversas órdenes para las que trabajó, Santiago logró ubicar una clientela fuera de la audiencia de Quito. Sus series doctrinales muy apetecidas por la iglesia contrarreformista, tuvieron gran éxito y fueron solicitadas incluso para la catedral de Bogotá.¹⁰

⁸ Véase el sugestivo artículo de Lynn Hirschkind (1995).

⁹ Al demolerse el convento en 1835, la serie cuzqueña fue trasladada a Lima. Para un tratamiento más extenso sobre Miguel de Santiago véase Navarro (1991: 66-97).

¹⁰ Atribuidas a Santiago existen las series de la *Doctrina Cristiana* en el Museo de San Francisco de Quito, actualmente restaurada, pro el Proyecto Ecuador España; según Vargas las tablas preparatorias de esta serie son aquellas trasladadas al Monasterio del Carmen de San José en Cuenca, sitio en el cual aún reposa. Existe la serie del *Alabado* que fue enviada a la iglesia de San Francisco de Bogotá y copiada por su taller [?] para el Monasterio de las Capuchinas en Santiago. Los *Artífices de Fe*, otra serie atribuida a Santiago fue enviada a la Catedral de Bogotá en 1673. No sería extraño que hallásemos una serie similar en Lima.

Creemos que con Santiago, o en la época de él, en el último cuarto del siglo xvii, arrancó una exportación de obras de arte quiteño hacia los países de la América Pacífica y que indudablemente el Perú pudo haber sido uno de los destinos importantes aunque la gran mayoría de obra —sobre todo aquella conocida del Museo Pedro de Osma en Lima— corresponde a la centuria siguiente. Este museo tiene incluso un lienzo atribuido a Pedro Bedón (*Virgen con niño y rosa*), algunos óleos de quiteños de la segunda mitad del siglo xviii como *La huída a Egipto* de Francisco Albán y *Virgenes de Quito* o aladas posiblemente de Legarda o de su taller. Adicionalmente existe una escena de la vida de Santa Rosa de Lima realizada para el monasterio del mismo nombre en Lima en 1795 por su hermano Vicente Albán. Ambos trabajaron además para comitentes paraguayeses y chilenos.

5. Consolidación de la Escuela de Quito e intensificación de la exportación

Uno de los artistas más claramente ligados con el Perú es Francisco Xavier Cortés (1775-1840). Un importante contrato fue el de la serie de quince lienzos del convento de los Descalzos de Lima. Cortés era hijo de José Cortés de Alcócer, cuyo taller conjuntamente con sus otros hijos Antonio y Nicolás, había hecho verdadera escuela en Quito. Tal fue la calidad y capacidad productiva de sus tres hijos que fueron contratados para integrar el equipo de la *Flora de Bogotá* (1783-1817) dirigida por el médico y botánico español José Celestino Mutis. Antonio y Nicolás permanecieron ligados al norte; es conocida la *Serie de la vida de la Virgen* que reposa en el Museo de Arte Religioso de Popayán.

Francisco Xavier Cortés, en cambio, dejó la misión para trabajar en Lima a principios del siglo xix. A su arribo a la capital peruana encontró que se impulsaban desde años atrás nuevas fórmulas neoclásicas de hacer arte. En 1766 el presbítero Matías Maestro de Vitoria, entrenado en la Academia de Cádiz, publicó su tratado *Orden Sacro* en el que hacía expresa referencia a su rechazo directo a las fórmulas barrocas. Posteriormente el sevillano Francisco del Pozo (1759-1821), dibujante de la Comisión Científica de Malaspina, también probó la introducción de un nuevo ordenamiento clásico en el arte oficial del Perú.

A pesar de que Maestro gozaba en estos años de una amplia protección tanto del virrey Abascal como del arzobispo, a la creación oficial de la primera Academia de Dibujo en Lima el virrey confió la dirección a Francisco Xavier Cortés. El historiador peruano Bernales Ballesteros comenta que «este monumento resulta sorprendente» ya que Cortés por entonces pasaba de los 50 años y que el cargo por razones políticas debía recaer en Maestro (Bernales 1989: 67-68). Sin embargo, las láminas botánicas realizadas para la Expedición *Flora Hua-*

yaquilensis,¹¹ al mando del navarro Juan Tafalla, muestran a Cortés como un exquisito dibujante de gran precisión y observación. El sabio Caldas por aquellos años comentó que:

Las expresiones me faltan, señores, para referirnos lo que mis ojos han visto. La naturaleza con todas sus gracias, colores y matices de ese grado de perfección no superado, asegura que el pincel ha inutilizado las descripciones, que si llegase el caso de perderse los manuscritos, podría [el botánico] Jussieu u otro profesor hábil, describir la planta con tanta precisión como si la viese viva. ¡Cuánta parte tiene en esta gloria Quito! ¡Los mejores pintores han nacido en este suelo afortunado! La familia Cortés está immortalizada en la Flora de Bogotá. (en Tafalla 1898: XXXIV)

Mas la obra pictórica religiosa que Cortés realizó en Colombia, Ecuador y Perú no da fe de su trabajo como ilustrador científico. En esta recurre nuevamente a las fórmulas desgastadas del barroco-rococó colorístico. Véase el óleo firmado *La muerte de San José* (1778) en la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima. Es probable que después de su gratificante experiencia como dibujante científico en dos de las misiones más importantes de Sudamérica, este haya descuidado su trabajo como pintor ya que es clara la distancia cualitativa entre el *Arcángel San Miguel* (1771) del Museo del palacio Arzobispal de Popayán y la mencionada *Muerte de San José* de 1778. Es conocido que para sobrevivir muchos de los pintores quiteños diversificaron sus productos, junto de ellos incluso llegó a charolar coches en Santiago de Chile!¹²

Como vemos, por estos años el campo de la exportación de pintura y escultura ecuatorianas era ya un *fait accompli*. También lo era la emigración de artistas quiteños a otros lugares de América Latina. La itinerancia del artista quiteño —en especial de los pintores— se convirtió en una vía de salida personal y una estrategia para prolongar la vida del barroco religioso quiteño por sobre las demás expresiones similares.

6. Manuel Ugalde, un artista quiteño itinerante del siglo XIX

En medio de este contexto, por los años treinta del siglo XIX surge otro caso que es quizás el más sobresaliente aunque aún escasamente conocido. Se trata de Manuel Ugalde (1817-c. 1890).¹³ Nació en Quito en 1817, de padre ecuatoriano

¹¹ Véase Johanne Tafalla (1989), con introducción histórica y anotaciones de Eduardo Estrella.

¹² Se trata del conocido pintor quiteño Manuel Palacios en sociedad con el decorador francés Pedro Boyer en su negocio en la Plaza de Armas en Santiago de Chile (Kennedy 1998: 107).

¹³ He intentado una reconstrucción resumida sobre los primeros años de la vida de Ugalde en Ecuador

y abuelo español, militares; estuvo vinculado hasta 1813 a la carrera como realista, adjunto a la guarnición de Ambato. Posteriormente se comprometió con la causa libertaria; peleó en la batalla de Huachi junto con el capitán Rodríguez. En 1820 conspiró contra el rey abiertamente. En 1822 el padre de Manuel, el doctor Nicolás Ugalde Angulo, y él se trasladaron a Cuenca; don Nicolás se empleó de guardaparque y recibió el victorioso Sucre con quien había luchado.

Nicolás contrajo matrimonio con la cuencana Josefa Vázquez, y Manuel fue recibido por la pareja como el hijo mayor de los cuatro junto con Tomás, Juan y Micaela. Estos permanecieron en su tierra hasta su muerte. Desde muy joven Manuel fue incorporado en calidad de alumno al taller del prestigioso pintor quiteño radicado en Cuenca, Pascual Navas, quien realizó óleos, miniaturas y murales en la ciudad. Su trabajo es reconocido en la localidad.¹⁴ Es posible que Ugalde también se hubiese relacionado con la primera Escuela de Artes que se instauró en el país por mandato de Bolívar en 1822, y que se estableció en Cuenca —en el convento de Santo Domingo— bajo la dirección de Gaspar de Sangurima, un escultor barroco-neoclásico conocido por sus cristos.

Cuenca tenía entonces alrededor de 17 mil habitantes. Tras las luchas libertarias su situación económica y política era precaria. Abundaban los artesanos de obra religiosa, sobre todo talladores de madera y carey. Solo en la década de 1840 tendría una recuperación de la prolongada crisis sufrida por la baja de textiles de manufactura casera. Esta recuperación estuvo relacionada con la exportación de cascarilla para la extracción de quinina, base del medicamento contra el paludismo, así como la creciente producción del sombrero de paja toquilla, vendido con la denominación errónea de «Panamá hats». Ugalde y su familia se encontraron presos en medio de la crisis. El artista dejó Cuenca en 1835 y volvió una vez de visita en 1845. A este lo conocen en el Ecuador únicamente los eruditos bolivarianos ya que a su mano se le atribuyen dos o tres retratos de Bolívar.¹⁵

a partir de los documentos que me fueran generosamente compartidos por un descendiente, el señor Aurelio Ugalde de Cuenca. Don Aurelio me cedió una hoja mecanografiada inédita del historiador cuencano fallecido Ricardo Márquez Tapia sobre Ugalde; un árbol genealógico familiar, manuscrito del geneólogo cuencano Miguel A. Malo también fallecido y la copia de un Diccionario Biográfico Ecuatoriano, aún no ubicado, donde constan los datos del padre del pintor.

¹⁴ Existe un óleo firmado por «Nava» en 1846, *San Agustín en éxtasis trinitario* que se encuentra actualmente en el Museo de Banco Central del Ecuador en Cuenca y que podría corresponder al supuesto maestro de Ugalde. Esta obra fue publicada en Paniagua (1998: 143-168). Para arte cuencano del XIX consúltese Martínez, Ugalde y Cordero (1997).

¹⁵ Ricardo Márquez Tapia, «El pintor Ugalde», hoja mecanografiada en poder de don Aurelio Ugalde, Cuenca. Aún no hemos podido ubicar los retratos a los que alude Márquez quien además menciona otro en Venezuela donde supone murió Ugalde, dato que, como veremos, es inexacto.

A los 18 años Manuel Ugalde Vásquez estaba listo para la aventura. Se fue a Cochabamba, Bolivia. Años más tarde se casaría con una cochabambina con quien tendría algunos hijos. Una de ellos, Gertrudis, le acompañaría en sus arriesgados negocios como industrial y explorador en medio de la selva tropical.¹⁶

Tengo la impresión de que su entorno familiar, militar y político fue hábilmente recogido por Manuel ya que desde su primer año de residencia en Cochabamba pintó en gran formato una vista panorámica de la ciudad. Este óleo fue contratado por la misma municipalidad. Además, al parecer logró importantes comisiones para retratar a la élite de la ciudad.

Desde 1835 hasta 1883-1890 vivió entre el noroeste boliviano y el sureste peruano —Cochabamba y el Cuzco— dejando escuela en ambas ciudades¹⁷ y se convirtió en el principal pintor itinerante, retratista neoclásico de élite, además de realizar comisiones de carácter religioso vinculado más bien a un neobarroco y neomanierismo en el que incluso presenta a su hijo como un niño Dios.¹⁸ Le interesó además el paisaje urbano, cosa que parece continuar en sus notas personales a lápiz, dibujos de 1876 que se encuentran en la colección del recientemente fallecido historiador peruano Félix Denegri.

Su activa y exitosa vida artística, íntimamente relacionada a la vida política de Bolivia y el Perú, le cuestan incluso su confinamiento en el Beni en 1840, por razones que aún no hemos logrado esclarecer. Sus intereses además de los pictóricos estuvieron vinculados el jebe o caucho, una de las tantas materias primas que el padre franciscano Julián Bovo de Revello en su obra *Brillante porvenir del Cuzco* (1848) sugiere extraer y convertir en productos elaborados localmente. Estos fueron de gran demanda a las poblaciones circundantes, mas su auge real se manifestaría a principios de este siglo. Desde mediados del XIX Ugalde emprenderá una serie de proyectos —fallidos los más— para su extracción y la elaboración con él de odres o contenedores grandes para alcohol, ropa imper-

¹⁶ Véase la *Enciclopedia del Arte en América*, vols. I y V; Gisbert (1990: 20-30), Ramón Gutiérrez (1970) y Querejazu (1990: 73-81). Buena parte de la bibliografía peruano-boliviana me fue facilitada por Félix Denegri y Natalia Majluf, ambos de Lima, a quienes agradezco especialmente. Natalia Majluf es quien actualmente sigue la pista de este pintor.

¹⁷ Así se señala en un tríptico impreso que acompañó, al parecer, la única exposición que se ha realizado del pintor en el Cuzco en 1978, organizado por don Jesús Lámbarrí.

¹⁸ Es interesante advertir que muchos artistas durante aquella época trabajaban paralelamente en varios estilos. Para la pintura religiosa el neobarroco parecía calzar mejor. Véase por ejemplo el *Señor del Pensamiento* de la familia Rivas Ugalde, cuyas fuentes de inspiración se remontan seguramente al *Señor de los Dolores*, grabado de Alberto Durero del siglo XV y ampliamente difundido. También el manierismo fue recuperado en medio del eclecticismo del siglo. En la misma colección se encuentra un *Niño Dios* de pie que la tradición cuenta es el retrato de un hijo. Lo cierto es que estilísticamente está muy cerca del italiano Parmigianino.

meable y boyas para *balsas guayaquileñas* mejoradas con el fin de lograr la transportación incluso de armas contra Chile, a través de los ríos no navegables de la región —el Madre de Dios y el Urubamba— afluentes del gran Amazonas.¹⁹

Por 1846 encontramos a Ugalde en Arequipa ofreciéndose como artista, con el sueldo de «pintor quiteño». En el periódico *El Republicano* de Arequipa se da la noticia de que «M. Ugalde, retratista quiteño, anuncia al público que piensa permanecer en esta capital algunos días, ofrece sus adelantamientos a las personas que quieran ocuparlo. El resultado de sus obras es ya conocido en el país, vive en la casa de la viuda de D. Juan Zraos, calle de Huatanal» (26-IX-1846: 4).

Su carácter itinerante lo lleva al Cuzco donde también ofrecerá sus servicios a mediados del siglo e incluso inicia una academia de música de corta duración.

Paralelamente, en 1849 ha formado en esta misma ciudad la *Sociedad Industrial de Paucartambo* que promueve la exploración y colonización de los valles y concede propiedad en las zonas descubiertas, con el aporte económico del Congreso peruano. Interesa, además, la comercialización de la coca. Esta misma Sociedad, tres años más tarde organizó una exploración al Madre de Dios dirigida por Ugalde y a la cual hace extensa referencia el geógrafo Raimondi. Por estos años el gobierno boliviano le contratará para la exploración del río Desaguadero y demás aguas andinas y orientales, aventura que se traba debido a las guerras con Chile.

Su carácter expansivo y de gran diversificación le lleva en 1855 a aprender fotografía. Ofrece sus servicios como profesor de esta rama desde 1856 en Sucre, Cochabamba y La Paz e incluso instaura un pleito contra el presbítero Evaristo Butrón por el privilegio de exclusividad que se le había concedido de realizar fotografía en vidrio y papel. Ugalde se rebela desde Cochabamba ante semejante monopolio. Utilizará la fotografía como base para casi todos sus retratos, en ocasiones tomándolas él mismo, en la mayoría contratando a colegas reconocidos en el arte de fotografiar en estudio.

Por 1860 el gobierno boliviano de Acha le concede el premio a la industria y le otorga el privilegio para la elaboración de goma elástica y navegación de los ríos mediante una patente especial.

Y a pesar de su agitada vida como industrial y explorador, no deja de pintar retratos en el Cuzco y Arequipa; en ambos incluso destina su tiempo a las tareas pedagógicas y ofrece sus conocimientos sobre cómo reproducir óleos de fotografías y daguerrotipos (*La Bolsa* de Arequipa, 24-XII-1869). Al parecer Ugalde

¹⁹ Sobre el tema de las balsas guayaquileñas de Ugalde habla extensamente el geógrafo italiano Antonio Raimondi (1879: 227-232).

se queda en Arequipa algunos meses y enseña a realizar pinturas sobre la base de fotografías, fotos realizadas por Alviña, no por él mismo.

Sus años y los buenos contactos establecidos con las élites de aquellas ciudades, como se comprueba por los retratos de hombres y mujeres de la época, le permiten organizar una nueva exploración «práctica» del torrentoso Urubamba, sin apoyo oficial sino basándose en convocar la participación de ciertas familias del lugar y a aportar con sus ingresos, muchos de los cuales provienen de la enorme cantidad de contratos pictóricos que realiza. En esta ocasión pretendía abrir rutas comerciales con Bolivia y establecer una mejor circulación de armas contra Chile, creando embarcaciones de mayor tonelaje que le permitieran incluso la transportación segura de cañones. Este proyecto, planteado con el apoyo de sus hijos, también fue un fracaso debido a un contrato no cumplido con Mariano E. Rodríguez para establecer un paso franco y fácil en el río Huayna Rímac. Intrigas de carácter personal hacen que incluso se lo empiece a considerar como espía del gobierno chileno; parte de la argumentación se centra en su origen como ciudadano ecuatoriano, no «quiteño», como se autodenominaba cuando se presentaba como pintor.

Por aquellos años el gobierno boliviano lo vuelve a contratar. Ugalde declina dicha invitación al establecer una compañía con el cuzqueño abogado Ricardo Villa para instalar una empresa para la elaboración de objetos de caucho, signada en 1879 y concluida en 1882 en medio de un sonado juicio entre ambos y años en los cuales su producción artística declina ostensiblemente. En 1882 escribe su *Defensa de grandes intereses nacionales ligados al honor de un industrial que no es peruano*. Pocos años más tarde muere en Bolivia.

Ugalde realiza retratos extraordinarios como el del coronel *Juan José de Larrea y de la Cámara*, vicepresidente de la Confederación Peruano-Boliviana - Estado Sud-Peruano (1854, col. Particular, Cuzco) o el de una mujer envuelta en un manto de manila, soberbio retrato neoclásico de una matrona criolla publicado por Gisbert. Gisbert, Querejazu y sobretodo Majluf han localizado algunos retratos más de diversos personajes, pocos paisajes. El artículo de esta última investigadora hace referencia más directa a las obras.

Finalmente, con Ugalde y muchos otros artistas emigrantes se cierra un periodo difícil para el arte ecuatoriano: un momento en que, como dijimos, los creadores deben dejar su lugar en pos de días mejores. Este artista, debido a la prolongada ausencia de su tierra natal, no puede advertir el cambio radical que ocurre por 1870 durante las presidencias del conservador Gabriel García Moreno. Por vez primera el Estado vuelve a tomar cartas en el asunto de la educación artística, los concursos, la exposición, el comercio y demás incentivos que favorecen al advenimiento de mejores días para el arte ecuatoriano.

Bibliografía

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «La pintura en Lima durante el Virreinato» en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Colección Arte y Tesoros. 2a ed. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989.
- BORCHART DE MORENO, Christiana. «Más allá del obraje: la producción artesanal en Quito hacia finales del periodo colonial». *Memorias*, Quito, 1995.
- . «Circulación y producción en Quito. De la Colonia a la República». *Siglo XIX, Revista de Historia*, n.º 14, Tandil, julio-diciembre, 1993, pp. 73-97.
- BUSCHGES, Christian. «Las manufacturas de la provincia de Quito», de Juan de Larrea y Villavencio [1802]. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 9, Quito, 1996, pp. 139-143.
- COMPTE, Francisco. *Varones ilustres de la orden seráfica en el Ecuador*. Vol. 1. Quito: Imprenta de Gobierno, 1883 (citado en VARGAS 1972: 9-10).
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte, historia de la pintura y la escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX*. Santiago de Chile: Edit. Antártica, 1984.
- EL REPUBLICANO. «Avisos». Arequipa, 26.IX.1846.
- ENCICLOPEDIA DEL ARTE EN AMÉRICA. Vols. I y V.
- GARZÓN, Gloria y otros. «Artesanos y gremios. Quito siglo XVIII. Bernardo Legarda y su obra». Quito: Museo de Banco Central del Ecuador, 1992 (inédito).
- GIL TOVAR, Francisco. «La ornamentación barroca» y «La versión virreinal del rococó». En: *Historia del arte colombiano*. Vol. 5. Bogotá: Salvat. Editores Colombiana, 1977, pp. 961-1 022.
- GISBERT, Teresa. «Arte boliviano del siglo XIX». *Encuentro*, n.º 7, La Paz, diciembre, 1990, pp. 20-30.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' [1492-2019]*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GUTIÉRREZ, Ramón «Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX». En: Ramón GUTIÉRREZ y Rodrigo GUTIÉRREZ (eds.). *Pintura: escultura y fotografía en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Ed. Cátedra, 1970.
- HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945.
- HIRSCHKIND, Lynn. «History of the Indian Population of Cañar». *Colonial Latin American Historical Review*, n.º 3, 1995, pp. 311-342.
- KENNEDY, Alexandra. «Quito, un centre de rayonnement et d'exportation de l'art colonial». En: *La grace baroque, chefs-d'oeuvre de l'école de Quito*. Nantes/París: Musée du Chateau des Ducs de Bretagne/Maison de l'Amérique Latine, 1999, pp. 63-69.
- . «Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX». *Historia*, n.º 31. Santiago de Chile, 1998, pp. 87-111.
- . «La esquiwa presencia indígena en el arte colonial quiteño». *Procesos*, n.º 4, Quito, 1993, pp. 87-101.
- LA BOLSA. «Bellas Artes». Arequipa, 24.XII.1869.

- MÁRQUEZ TAPIA, Ricardo. «El pintor Ugalde», hoja mecanografiada en poder de don Aurelio Ugalde.
- MARTÍNEZ B., Juan; Carmen UGALDE de V. y Juan CORDERO L. *De lo divino a lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Cuenca: Ediciones Banco Central del Ecuador, 1997.
- MEBOLD, Luis. *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985.
- NAVARRO, José Gabriel. *La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX*. Quito: Dinediciones, 1991.
- . *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. 4 vols. Barcelona: Montaner y Simón Ed., 1893-1896.
- PANIAGUA, Jesús. «Los agustinos de Cuenca [Ecuador] y la mentalidad religiosa a través de la iconografía agustiniana de la colección Crespi». *Archivo Agustiniiano* 200. Valladolid, 1998.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- QUEREJAZU, Pedro. «La pintura colonial en el Virreinato del Perú» y «La escultura en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas». En: Ramón GUTIÉRREZ (editor). *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pp. 172-173.
- . «Un país que se conoce a sí mismo. Aproximación al arte fotográfico boliviano del siglo XIX». *Encuentro*, n.º 7, La Paz, diciembre, 1990.
- RAIMONDI, Antonio. *El Perú. Historia de la geografía del Perú*. Tomo III. Lima: Imprenta del Estado, 1879.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Arte religioso en Popayán*. Bogotá: Museo de Arte Religioso, 1986.
- . *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.
- TAFALLA, Johanne. *Flora Huayaquilensis*. Introducción histórica y anotaciones de Eduardo Estrella. Madrid: V Centenario, Real Jardín Botánico, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y Universidad Central, Quito, 1989.
- TERÁN, Rosemarie. *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo*. Serie Estudios y Metodologías de Preservación del Patrimonio Cultural, n.º 4. Quito: Proyecto Ecuador-Bélgica, 1994.
- TORD, Luis Enrique. En: *Diálogo Ecuador-Perú. Integración, cultura y medio ambiente*. Quito: Corporación Editora Nacional Universidad Andina Simón Bolívar, 1998.
- VARGAS, José María, O.P. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1972.
- VARIOS AUTORES. «Expansión del arte quiteño». En: *Arte ecuatoriano*. Vol. 3. Quito: Salvat. Editores Ecuatoriana S.A., 1977, pp. 101-121.
- VELASCO, Juan de, S.J. *Historia del Reino de Quito*. 2ª parte. Biblioteca Mínima Ecuatoriana. Quito: J.M. Cajica, 1960.
- VIVES MEJÍA, Gustavo. *Presencia del arte quiteño en Antioquía, pintura y escultura siglos XVIII y XIX*. Medellín: Universidad EAFIT-Fondo Editorial, 1998.