

LA IGLESIA DE SUSUDEL AZUAY (ECUADOR) (1)

Jesús Paniagua Pérez

El presente trabajo pretende abordar el estudio de una de las capillas que se conservan en el Ecuador, y más concretamente en la provincia del Azuay, en los territorios al sur de la misma, en el cantón de Oña, cerca del río León y próxima a los límites con la provincia de Loja.

Después de construida la iglesia colonial, a mediados del siglo XVIII, como luego veremos, el pueblo de Oña era un anejo de Saraguro hasta que el obispo Juan Nieto Polo del Aguila, en 1759, tras haber visitado aquellos territorios unos años antes, separó estas tierras de la jurisdicción lojana para dárselas a la de Cuenca (2). Por aquellos tiempos era zona productora de maíz y de caña de azúcar, amén de disponer de una buena cabaña de ganado vacuno y mular (3).

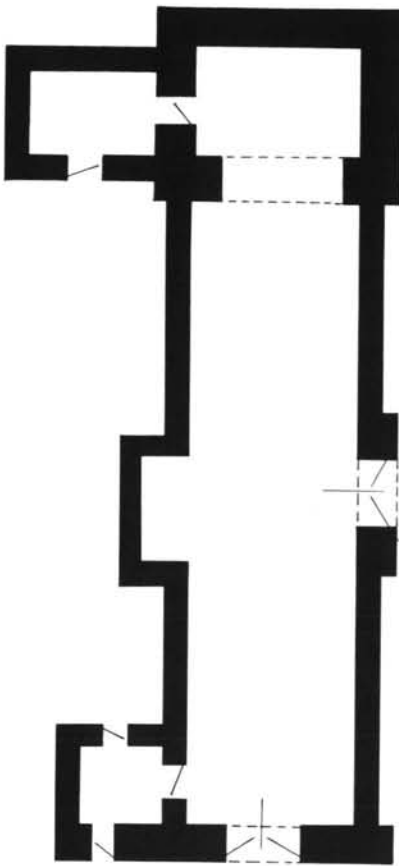
La aparición de la iglesia que hoy vemos, coincide con la gran actividad del citado prelado Juan Nieto Polo del Aguila (1748-1759), que llegó a Quito acompañado de dos jesuitas y que en la ciudad del Pichincha buscó la ayuda de otros dos miembros de la Compañía de Jesús: el P. Bernardo Recio y el P. Juan Hospital. Esta vinculación de aquel obispo nacido en Popayán a los hijos de San Ignacio le venía desde su infancia, ya que había pasado por varios de sus colegios y por la Universidad de San Gregorio de Quito. En la visita que hizo de su diócesis a las comarcas de Cuenca y Loja se hacía preceder por los dos misioneros antes citados, que preparaban a los feligreses para recibir al prelado (4).

ARQUITECTURA

La iglesia de Susudel tiene unos gruesos muros de adobe que han conseguido resistir el paso del tiempo, ya que la anchura de los mismos supera en muchos casos el grosor de un metro y, cuando menos, se acerca a esa medida, lo mismo que muchas de las construcciones del austro ecuatoriano.

En el exterior (Fig. 1), la iglesia de Susudel, completamente blanqueada para disimular la pobreza del material, presenta una portada principal a los pies, con arco de medio punto rebajado sobre sencillas impostas molduradas. A los lados de esa puerta se ubican unas hornacinas de las mismas características y de diferentes tamaños, que disimulan de esta manera la pesadez del muro y nos permiten vincular este templo con muchas iglesias quiteñas del siglo XVII y con otras de la zona andina de Perú y Bolivia. Sobre la puerta, y también con las mismas características, se encuentra una ventana elevada que en el interior se halla a la altura

1. Quiero hacer patente mi agradecimiento por la ayuda prestada en este trabajo a J. MARTINEZ BORRERO, del Centro Interamericano de Artesanías Populares de Cuenca (Ecuador), por las sugerencias ofrecidas. También he de manifestar mi agradecimiento a P. VAZQUEZ ANDRADE, E. MORENO DE DAVILA y B. AGUILAR RAMIREZ. El primer autor citado es un destacado estudioso de la pintura mural azuaya, cuya obra *La Pintura popular del Carmen, Cuenca (Ecuador)*, 1983, es de imprescindible consulta.
2. J. de MERISALDE Y SANTISTEBAN, *Relación Histórica, Política y Moral de la ciudad de Cuenca*, Quito, 1957, p. 38.
3. *Ibidem*.
4. B. RECIO, *Compendiosa Relación de la Cristiandad de Quito*, Madrid, 1947, pp. 328-329.



Planta de la iglesia de Susudel

del coro. El conjunto se remata con una espadaña de un solo vano. Esta portada se proyecta ligeramente fuera del cuerpo de la iglesia hasta la anchura del alero del tejado.

En la portada del lado del evangelio, flanqueada por los dos óculos que iluminan la nave, se encuentra otra portada de un solo arco que sobresale ligeramente en el plano y que presenta las mismas características de la puerta principal, aunque con mayor sencillez.

La cubierta de la iglesia es de teja a dos aguas, lo mismo que la del presbiterio, ligeramente más elevada. En el interior esta cubierta refleja perfectamente su aspecto exterior, aunque se han utilizado tirantes de madera. El alero es muy pronunciado, como es tradicional en las construcciones azuayas.

En el interior, al igual que casi todas las iglesias rurales de la época, no presenta una gran complejidad estructural. Se trata de un templo de una sola nave de 22,56 metros de larga por 6,40 de ancha. Se separa del presbiterio por un arco de triunfo de medio punto, que descansa sobre pilastras (Figura 2). Mide éste 5,17 metros de largo por 6,40 de ancho. Por tanto la anchura de la nave corresponde a la del presbiterio en esta sencilla planta, aunque el diferente grosor de los muros haga parecer más amplia la cabecera en el exterior, la cual se ilumina por una ventana a cada lado. Este mismo presbiterio dispone de un acceso a la sacristía en el lado de la epístola. Esta, tiene forma rectangular y mide 6 metros de larga por 3,40 de ancha. Se ilumina por sendas ventanas en los laterales y tiene acceso al exterior, según puede verse en el plano.

La nave central tiene puertas de acceso en el lado del evangelio y a los pies. En el lado de la epístola se rompe su continuidad con un arco rehundido que sirve de altar, frente a la portada lateral y, en el mismo lado, una puerta, casi a los pies del templo, da acceso al baptisterio. Este

Fig. -1: Vista exterior de la iglesia de Susudel.



tiene una planta casi cuadrada, pues mide 3,15 metros de largo por 2,95 de ancho. La nave del templo se ilumina por óculos equidistantes en cada lado y una gran ventana a los pies. El coro, también a los pies, es sencillo y realizado en madera.

La datación de esta capilla no presenta dudas, pues consta que se acabó en 1752, como veremos al hablar de la pinturas. Desgraciadamente, en la ciudad de Cuenca las iglesias han sido remodeladas casi todas en el presente siglo, por lo que no podemos establecer semejanzas, a no ser con la antigua cárcel, de la que se conservan algunas fotos (5), o con algunas partes de los conventos de la Concepción y del Carmen de la Asunción. La iglesia de Susudel también fue remodelada en el siglo XIX, pero no en sus estructuras, como prueban los restos pictóricos del siglo XVIII. El mayor cambio debió hacerse en el remate de su espadaña, que hay que vincular a la moda que a finales de la pasada centuria se impuso en Cuenca con las tendencias neogóticas y neorrománicas importadas por el Hermano Stiehle.

Fuera del ámbito cuencano, estos tipos de arcos rebajados con sencillas molduras clasicistas los vemos también en algunas construcciones de la actual capital del Estado, como en uno de los claustros de Santa Clara de Quito o en una de las casas del siglo XVIII de la misma ciudad, entre las calles Cuenca y Rocafuerte, por citar algunos de los muchos ejemplos que existen.

La colocación de una gran ventana sobre la puerta proliferó mucho en el barroco quiteño, como se puede ver en el Sagrario, en San Agustín, la Compañía o en el Carmen Bajo entre otros muchos templos. Fue aquel un buen recurso para reducir la pesadez de la fachada e iluminar el coro.

Evidentemente, al tratarse de una iglesia rural, alejada de los núcleos urbanos más próximos de Cuenca y Loja, las posibilidades de abordar

5. "Cárcel de Cuenca" Hemeroteca del Banco Central de Cuenca (Ecuador).



Fig. -2: Vista del interior de la iglesia de Susudel.

una gran construcción eran mínimas y por ello se recurre a los juegos de luces y sombras creados por hornacinas y ventanas y a una superposición de volúmenes que ofrecen a la fachada principal de la iglesia una silueta zigzagante dentro de una concepción barroca, que destaca por su pobreza.

Como dijimos, la datación de la capilla nos es posible hacerla gracias a la inscripción existente en el presbiterio, en el lado del evangelio, donde simulando un marco rectangular se encuadra la siguiente lectura "Acabose esta capilla el día 20 de Feb. de/ 1752 a^o por el Deposit^o genl/ Dⁿ Jph. Serr^o de Mora dueño de es/ ta haz^{da} de Susudl a su costa. la es/ trenó el Il^{mo} Sr. Dr. Dⁿ. Joan Nieto/ Polo del Aguila Digni^{mo} Obis/ po de esta Diosesi, con su Mi/ sa, y Confirmaciones, día/ del glori^o Patri^o Sⁿ. Jph. a lo^s/ 19 de Mar^o de dicho año, y se/ pintó por mano de Joan de/ Orellana Oficial Pintor-" (Fig. 3).

LA PINTURA MURAL

Hace dos años publicamos un trabajo sobre la pintura mural del monasterio de la Concepción de Cuenca (6), con el que pretendimos completar y ampliar algunos aspectos sobre la pintura mural azuaya, ya tocados por el Dr. Juan Martínez Borrero (7). Entonces, desconociendo al autor de las pinturas murales que estudiábamos y que datábamos en las primeras décadas del siglo XVIII, le llamamos "El Maestro de la Concepción". El autor antes mencionado nos sugirió la probable autoría del mismo pintor que las de Susudel, en cuya iglesia pretendimos entrar en múltiples ocasiones desde 1981 sin éxito. Por fin, en noviembre de 1982 nos fue posible acceder al templo y pudimos comprobar que la probabilidad apuntada por Martínez Borrero estaba perfectamente fundada. Nos encontramos con la grata sorpresa de que las pinturas de Susudel se hallan perfectamente documentadas con una inscripción en la pared que reza lo que ya transcribimos al final del apartado precedente. Vistas pues las características que presentan las pinturas del refectorio de la Concepción de Cuenca, podemos atribuirles a la misma mano. Así, el "Maestro de la Concepción" no parece ser otro que Juan de Orellana, artista que trabajó en Susudel.

Las pinturas de esa capilla están concebidas, en buena medida, para disimular la pobreza de los materiales, tanto las realizadas a mediados del siglo XVIII, como las de finales del siglo XIX. A las primeras corresponden las que se hallan en la sacristía, en el presbiterio y las cenefas de la nave; mientras que las que encontramos por el resto de la iglesia corresponden ya al último cuarto del siglo XIX. Es muy probable que el conjunto pictórico original fuese mucho mayor que el conservado en la actualidad, el cual hemos de limitar a dos grandes momentos de la actividad muralista del Azuay.

Haremos primero una mención de aquella parte que no se halla ante la vista del espectador. Tras el actual retablo mayor se encuentran unas pinturas que simulan otro retablo y a las que es muy difícil el acceso, mucho menos como para obtener de ellas un discreto material gráfico. Se trata de un falso retablo con una escena pintada que corresponde a San Juan y La Magdalena nos hace pensar en que allí estuvo ubicado un crucificado de bulto.

6. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)", Cuadernos de Arte Colonial 7, 1991, pp. 109-128

7. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit.

Fig. -3: Inscripción en el presbiterio de la iglesia de Susudel.



Pero lo más interesante de esas pinturas ocultas son los temas, en los que se aprecia un gran anacronismo en cuanto a su utilización. La simulación de arquitecturas con veneras, pilastras y decoraciones de temas geométricos repetitivos nos hacen pensar de lleno en el siglo XVII y en los libros sobre tratados de arquitectura. Fue aquel un tema muy de gusto quiteño, como se puede apreciar en las yeserías de las iglesias de la capital e incluso en portadas como las de San Agustín y el Sagrario. Este tipo de temas geométricos lo vemos también en dibujos que a modo de greca adornan algunos libros de profesiones del convento máximo de San Agustín, realizados en torno a 1600 (8). Los temas florales, aunque más simples -por la prisa con la que debieron hacerse estas pinturas (9)-, nos llevan inmediatamente a pensar en los del refectorio de la Concepción de Cuenca e, incluso, en las telas orientales que llegaban a la Audiencia de Quito.

En la sacristía nos encontramos ante un Cristo yacente en muy mal estado, colocado en su sepulcro y que muy bien podemos relacionar con el existente en el refectorio del monasterio de la Concepción de Cuenca (10). Como aquél, es una obra en la que se aprecia la poca destreza del artista para captar el desnudo. También la representación del cadáver se hace, no de afuera hacia adentro de la cueva, sino al contrario, de modo que el cuerpo queda sobre un fondo paisajístico. A la representación de paisajes resulta muy aficionado este maestro, aunque tiene cierta tendencia al esquematismo.

Pero las más interesantes de todas estas pinturas son las que encontramos a la vista en el presbiterio del templo. Tanto las del arco toral como las dos de los muros laterales son de un gran interés para comprender la pintura mural en la antigua Audiencia de Quito. Las laterales simulan cuadros tal y como encontramos en otras obras de este autor (11).

En primer lugar, sobre el muro de la epístola, aparece una representación del arcángel San Gabriel, aunque algún autor le cita como San Miguel (12) (Fig. 4). La representación parece bastante clara, ya que el arcángel aparece con el símbolo del palo anunciador en la mano izquierda y simulando un gesto de saludo con la derecha. Este arcángel presenta muy pocas diferencias respecto del que ya estudiamos en la Concepción de Cuenca (13). Quizá, el elemento que más le diferencia del anterior sea que en este caso lleva manto real y se sitúa sobre un paisaje y no con un fondo neutro. El San Gabriel de Susudel se diferencia mucho más, de aquél que encontramos representado en el convento del Carmen de Cuenca, cuyo trabajo indica una mayor calidad en el tratado, amén de habersele imprimido un gran movimiento en el ropaje, lo que nos hace dudar de que pertenezcan al mismo artífice (14). El de esta capilla, como decíamos, aparece claramente enmarcado en un paisaje y su cabeza y torso envueltos por un resplandor. El colorido utilizado parece el clásico de este pintor, con especial gusto por los verdes oscuros, el rojo y los dorados. La pintura aparece enmarcada en un cuadro, dentro de los que solía inscribir a sus imágenes, con una decoración de tornapuntas vegetales carnosas en torno a una flor central; este marco simulado que aquí vemos guarda gran semejanza con el de la Virgen de la Luz del refectorio concepcionista y con el de la Sagrada Cena del refectorio carmelitano (15).

8. J. PANIAGUA PEREZ, "Las profesiones de San Agustín de Quito. La criollización de una Orden", Archivo Agustiniño 1993, (en prensa).

9. Juan de Orellana es probable que fuese llamado para decorar la capilla cuando se anunció la llegada del obispo Polo del Aguila y, por tanto, habría de acelerar su trabajo para tener dispuesto el conjunto.

10. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca", Cuadernos de Arte Colonial, 7, Madrid, 1991, p. 117.

11. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit. y J. PANIAGUA PEREZ, op. cit.

12. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 101

13. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., Figura 9, p. 115.

14. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 127.

15. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., Figura 19, p. 123.

No queda desligado este arcángel del contexto general de la capilla de Susudel. El es el anunciador del nacimiento de Cristo y su culto, como el de los otros arcángeles Miguel y Rafael, va muy vinculado al espíritu contrarreformista y a los jesuitas como adalides de dicha contrarreforma. No en vano los miembros de la Compañía recurrieron, en parte, a los arcángeles para decorar la cúpula de su gran iglesia de Quito. Estas pinturas que se realizaron en vísperas de una visita episcopal pueden ser la clave para interpretar a este ser que simboliza el anuncio de la venida del Señor.

En el lado opuesto del presbiterio nos encontramos con una alegoría de San Ignacio (16) (Fig. 5). El santo en posición sedente sobre la bola del mundo se halla envuelto en resplandores y nubes; en una mano parece portar una antorcha y en la otra una bandera con el JHS en el centro. Una filacteria cruza en diagonal al santo y otra se ubica bajo sus pies con unas inscripciones que más adelante veremos. La bola del mundo es sostenida por cuatro reyes de las cuatro razas del momento, que probablemente tengan también una connotación continental, como ya apunta el Dr. Martínez Borrero (17). Al frente se encuentran Europa y Asia; la primera representada por un rey coronado (18), y la segunda por otro con turbante. En sendos laterales, Africa es representada por un hombre negro con un penacho que sostiene un corazón llameante sobre el centro del mundo -representación tradicional en San Ignacio, que normalmente lo lleva sobre su pecho-. Por último, a la izquierda del espectador, se puede ver a América representada por un indio con corona de plumas. Mezclados con estos reyes se hallan varios animales que creemos quieren representar algo semejante; junto al indio un pájaro, junto al asiático un oso; junto al europeo un caballo y junto al africano un herbívoro difícil de identificar. Es precisamente este último animal el que nos incita a pensar en una asociación entre los animales y las personas, puesto que aparece con el mismo penacho que el rey africano. Esta representación de los continentes no es lejana a la iconografía ignaciana, que gustó de este tema para hacer alusión a la expansión universal de los jesuitas.

Nos interesa hacer especial hincapié en las dos filacterias en contacto con el Santo y cuyo texto no procede del mismo pasaje bíblico que la otra que veremos más adelante y que se asienta en la base de la composición. La que cruza en diagonal la pintura dice UNIRE INTERAM MEAM VENERI; en la otra filacteria bajo los pies del Santo se lee ET QUID VOLO MISI UD ACSEADATOR. Ambas frases, correspondientes al mismo texto del evangelio de San Lucas, presentan muchos errores de transcripción y hemos de suponer que el pintor copia algo que recuerda de memoria o que le han escrito sin que él lea bien el texto, pues la frase evangélica es como sigue: IGNEM VENI MIITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR? (19).

Todo este conjunto se eleva sobre una peana de borde mixtilíneo que en su parte frontal lleva una filacteria en la que se lee ACCENDETUR BELUD YGNIS ZELUS TUUS (20). Resulta de gran interés el que caídos sobre la peana se encuentren una tiara pontificia, una mitra, un báculo y una corona con su cetro. Esto hace clara alusión a la promesa de los jesuitas de renuncia a las dignidades eclesiásticas y, por supuesto, a las hu-

16. Queremos agradecer la ayuda prestada para la recomposición de las frases latinas que luego se comentarán al P. E. Martino S.J., a H.B. Riesco y a M.P. Alvarez.

17. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., p. 101.

18. Frente al autor anterior pensamos que es un varón por la propia manera de calzar y la ausencia de joyas en sus orejas.

19. La traducción de este texto sería: "HE VENIDO A TRAER FUEGO A LA TIERRA Y ¿QUE QUIERO SINÓ QUE ARDA?. Esta frase no tiene nada de nuevo en la iconografía ignaciana; en España la encontramos en la iglesia jesuítica de Manresa; S. SEBASTIAN, Contrarreforma y Barroco, Madrid, 1981, p. 276.

20. Esta frase corresponde a Vulg., Psalm. 78, 5. Hay errores en su ortografía, ya que correctamente debiera decir ACCENDETUR VELUT IGNIS ZELUS TUUS?, que se traduciría por ¿ARDE- RA COMO FUEGO TU CELO?.

manas. Ese mandato fue recomendado por San Ignacio a sus frailes, como queda patente en la carta que Bartolomé Ferrão escribió en nombre suyo al P. Miguel de Torres (21).

Las frases bíblicas, por tanto, hacen todas referencia al fuego, símbolo inequívoco de la iconografía ignaciana.

El conjunto se inscribe en un paisaje y en un marco semejante al de San Miguel. El colorido repite el mismo esquema con un predominio de los colores rojo, verde y dorado, que vemos en otras pinturas de este autor.

Pocas órdenes como los jesuitas se dedicaron a la exaltación de su santo patrono (22). La Audiencia de Quito es uno de los lugares donde la Compañía de Jesús hizo mayor hincapié en esto, y como ejemplo baste su magnífica iglesia quiteña. El autor de estas pinturas, que era un seglar, debía mantener una buena relación con los hijos de San Ignacio o tenía órdenes expresas de ellos y no dudó en utilizar la iconografía jesuítica en sus obras. Vimos en su día la aportación que hizo al convento de la Concepción, en el que aparecían las representaciones de San Francisco Javier, la Virgen de la Luz, San Ignacio de Loyola y los Sagrados Corazones (23). Entonces aludimos a la posibilidad de un pintor jesuita, lo que hoy se nos demuestra que no era cierto, aunque sí podemos hablar de un artista que trabaja de la mano de los miembros de la Compañía de Jesús. La exaltación de la Orden estaba fuera de toda duda en las dependencias Concepcionistas. Lo mismo sucedería en el Carmen, de aceptarse la misma autoría para algunas de sus pinturas; allí nos volvemos a encontrar de nuevo a San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Ignacio de Loyola, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka (24).

Por otro lado, la iglesia de Susudel es inaugurada en la visita del obispo de Quito Juan Nieto Polo del Aguila, abiertamente simpatizante de la Orden y de manera muy particular de San Ignacio de Loyola, cuyos ejercicios recomendaba en toda su diócesis (25). Además se hacía acompañar este prelado por el P. Bernardino Recio y por el P. Juan Hospital, ambos jesuitas. Probablemente sea el obispo quien incite a los monasterios femeninos de Cuenca a realizar los ejercicios espirituales de San Ignacio, que trató de propagar en todos los ámbitos de su obispado mientras realizaba sus visitas pastorales. A Susudel llegó en la primera campaña episcopal por el sur, realizada entre 1751-1753.

Por otro lado, el autor parece tener unos recursos muy limitados de representaciones, ya que repite a menudo los temas, y el caso más evidente está en dos de las pinturas de este presbiterio: San Gabriel y San Ignacio. Ahora bien, es un tanto extraño encontrar en aquellos territorios una representación tan cargada de sentido barroco como la de esta capilla (26). El triunfalismo de la representación ignaciana, parece perfectamente sacado de un grabado o estampa, que muy bien podía ser del siglo anterior, cuando abundaron las representaciones de personajes colocados en/o sobre la bola del mundo. Buen ejemplo de todo ello nos lo ofrecen grabadores como Matías Arteaga, Pedro de Villafranca o Ioan de Courbes (27).

21. SAN IGNACIO DE LOYOLA, Obras completas, Madrid, 1982, pp. 715-716.

22. La única que se les puede comparar en este sentido es la de San Agustín, como puede verse en J. PANIAGUA PEREZ, "El proceso constructivo de San Agustín de Quito", Archivo Agustiniáno LXXVI-194, Valladolid, 1992; y del mismo autor y revista "Las profesiones de San Agustín de Quito..." (en prensa).

23. J. PANIAGUA PEREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca", Cuadernos de Arte Colonial, 7, Madrid, 1991, pp. 116-117 y 123.

24. J. MARTINEZ BORRERO, op. cit., pp. 161-186

25. B. RECIO, op. cit., p. 333.

26. Sobre el arte de los jesuitas en Quito es interesante el folleto La Compañía de Jesús en el V Centenario de San Ignacio de Loyola, Quito, 1991. Ninguna de las obras que aquí se muestran presentan parecido alguno con la del mural de Susudel.

27. Matías de Arteaga graba en 1671 un San Fernando para la obra de F. DE LA TORRE FARFAN, Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla 1671, en donde recurre a las filacterias con frases en latín para el ornato; Pedro de Villafranca grabó para la obra de P. GONZALEZ DE SALCEDO, De Lege Política, Madrid, 1678 a Juan José de Austria sosteniendo una bola del mundo en la que se insertaba la figura de Carlos II. I de COURBES grabó a San Basilio sobre la bola del mundo sostenida por los emperadores Valente y Juliano el Apóstata.



Fig. -6: San Lucas. Arco toral de la iglesia de Susudel.

28. J. PANIAGUA PEREZ, op. cit., pp. 112-113.

29. Ibidem, pp. 110-114.

Fig. -7: Detalle del púlpito y pinturas de la nave de la iglesia de Susudel.



Otro resto pictórico que nos queda del siglo XVIII está en el arco toral, cuyo intradós se decora con las figuras de los cuatro evangelistas en el siguiente orden: San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Son figuras hieráticas, colocadas también con un paisaje al fondo, enmarcadas todas ellas en una cartela y a las que acompaña su símbolo respectivo (Fig. 6), que en el caso de San Lucas es el de un pequeño ángel entre sus brazos. En estas pinturas resulta de más calidad el enmarque que la propia figura y siguen predominando los colores cálidos, aunque el fondo blanquecino de los cielos se nos presenta como una novedad, si es que corresponde a la composición original. En el trasdós una línea de acantos completa la decoración.

Este grupo de evangelistas no se halla completo, pues en el centro del arco falta una escena, que correspondería a la clave y que por su deterioro se ha enyesado, perdiéndose la representación original, que muy bien podía haber sido un tema mariano. Por otro lado, introducir las figuras en cartelas no tenía nada de novedoso, ya que el mismo pintor Orellana utilizó ese recurso en sus pinturas de la *sala de prundis* del monasterio de la Concepción de Cuenca, como se puede apreciar en el águila bicéfala que preside tal recinto (28) y en muchos de los grabados de los siglos XVII y XVIII.

La nave de la iglesia se decoró ahora con dos cenefas que la recorren en la parte superior y en el cuarto inferior. La de la parte inferior se halla muy deteriorada y la componen dos sencillas líneas ocreas entre las que se ubican repetitivamente una especie de hojas verdes. Más interesante resulta la banda superior, cuya conservación es mucho mejor (Fig. 7). Se compone de una línea de pabellones textiles colgantes, engarzados entre sí y pintados con tonos rojos y verdes. El tema, tremendamente respetuoso con el colorido del conjunto - rojo y verde oscuro alternando - puede llevarnos a pensar en algo semejante a lo que veíamos en la Concepción de Cuenca, donde el espacio se concebía como un palio, haciendo referencia a la sacralidad del lugar (29). No sería descabellado pensar que el techo de la iglesia de Susudel presentó un aspecto semejante al del Carmen ó al de la Concepción, pero que se deterioró ó fue eliminado en el pasado siglo por un peligro de desprendimiento.

En el siglo XIX una nueva refacción de la iglesia da lugar a la aparición de nuevas pinturas murales y, creemos, que algunas de las antiguas desaparecieron entonces. Ahora nos falta el dato del artista, aunque por esta época comienza a haber un nuevo resurgimiento de la pintura mural, sobre todo de carácter civil, para decorar muchas de las casas que se hacen en Cuenca y que permitirían una gran actividad a los muralistas de la región. El nuevo pintor, que nos data el año de refacción, y nos da los nombres del benefactor y el obispo que dirigía entonces los destinos de la cristiandad de Cuenca, el obispo Toral, no quiso dejar inscrito su nombre para la posteridad en la imitación del cuadro ovalado que ubicó bajo la vieja inscripción dieciochesca. En él dice: "SE MANDO RE/ CONSTRUIR ESTA CA/ PILLA, BAJO LA ANTI/ GUA DEDICACION, POR EL/ SOR DON JOSE MIGUEL VAL/ DIVIESO Y RADA; Y SE BENDI/ JO HOI 17 DE MAYOR DE 1880, / PR. EL R. P. F. MANUEL VALDES/ PREBIA LICENSIA DEL IMO/ SOR REMIGIO ESTEVES DE TORAL." (Fig. 8).

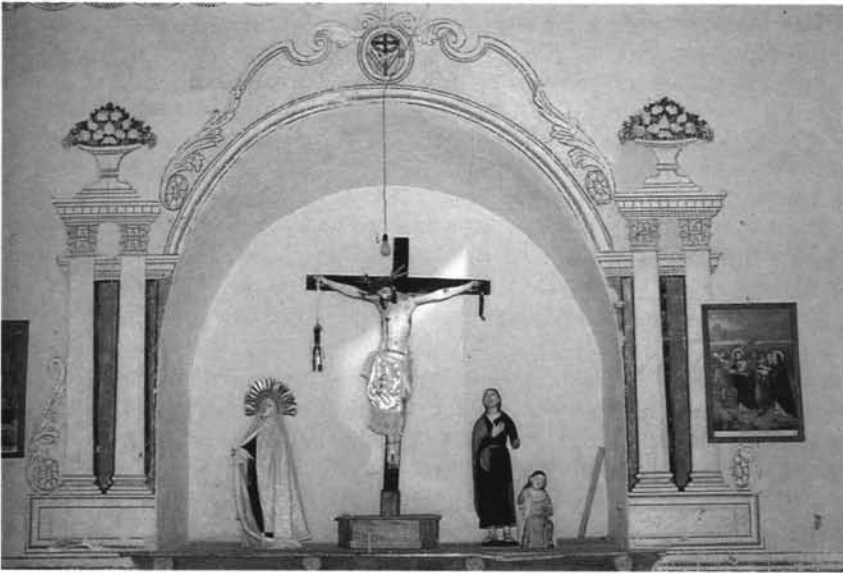


Fig. -9: Calvario y hornacina de la nave de la iglesia de Susudel.

Como era de esperar, las cosas habían cambiado mucho a finales del siglo XIX. El nuevo pintor, aunque respetuoso en buena medida con las pinturas anteriores, recurrió en la decoración a algo que por entonces estaba de moda en la ciudad azuaya. No sabemos hasta que punto pudo retocar las pinturas originales. Lo que sí es cierto es que añadió algunas cosas. Las pilastras sobre las que descansa el arco total fueron decoradas con columnas pintadas, de fuste liso y capitel corintio, que rememoran el neorrománico cuencano introducido por el Hermano Stiehle y que tendrán una gran aceptación en la arquitectura religiosa y civil de Cuenca (Fig. 10).

Pero de las pinturas decimonónicas, la más interesante es la que encontramos en la hornacina frente a la puerta lateral de acceso a la capilla (Fig. 9). Lo mismo que en el presbiterio había ocurrido con anterioridad, se trata de crear un retablo arquitectónico donde no existía y ello se va a ejecutar con un sabor neoclásico típico de lo que podemos denominar "neoclasicismo azuayo". Las pervivencias barrocas en el "nuevo estilo" son a veces más importantes que los aportes clasicistas. Sobre un pequeño plinto se elevan a cada lado dos columnas corintias que sostienen una cornisa donde se ubica un jarrón con flores. Formando el arco se aprecia una forma de borde mixtilíneo con una sencilla decoración vegetal en los laterales; en el centro se ubica un óvalo con los signos de la pasión de Cristo. En el conjunto dominan los rojos y dorados, aunque con una tonalidad diferente a la de las pinturas coloniales. Esta obra, por tanto, nos pone en contacto con la retablistica cuencana del momento y ningún ejemplo mejor ni más cercano que el propio retablo de esta iglesia (Fig. 10).



Fig. -8: Inscripción de la refacción decimonónica de la iglesia de Susudel.

30. A.N.H./C (ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA. CUENCA) Legajo 576, ff. 106 y 112.
31. *Ibidem*, f. 493v.
32. A.H.M.C./C., (ARCHIVO HISTORICO DEL MONASTERIO DE LA CONCEPCION. CUENCA) Libro de Cuentas de 1865 a 1868, leg. 171 (clasificación provisional del año 1991).
33. F. HOLZMANN y E. BALDAS, Hermano Juan B. Stiehle C. Ss. R. Arquitecto y testigo de la fe. Su vida y sus obras en Europa y en Sudamérica. Dächingen (Alemania) y Cuenca (Ecuador). 1992, p. 42.
34. José Miguel Véale (1829-1892). Seguidor de la tradición de Sangurima tuvo entre sus discípulos a grandes tallistas del siglo XIX y XX como Daniel Alvarado, Ángel María Figueroa y Juan Velasco, entre otros muchos.
35. B. RECIO, *op. cit.*, pp. 357-358.
36. Buen ejemplo de todo esto lo tenemos en F. MUTHMANN, *L'argenterie Hispano Sud Américaine à l'époque coloniale*, Ginebra, 1950, láms. 153 y 154; en *Silberschätze aus Südamerika. 1700-1900*, Munich, 1981, láms. 206, 207, 208 y 216; En Ecuador existe un buen número de esas jarritas en la reserva del Museo del Banco Central, en Quito. Ejemplos de las mismas en el Azuay van a ser publicados en una obra promovida por el Banco Central del Ecuador, J. PANIAGUA PEREZ, *La platería neoclásica del Azuay*.

LOS TRABAJOS EN MADERA Y METAL

En el presbiterio se ubica el único retablo del que dispone el templo. Se trata de una obra del siglo XIX cuencano, dentro de lo que podríamos denominar como "neoclasicismo", aunque en una concepción europea esto sería exagerado, pues lo que en realidad tenemos es un retablo barroco del que se ha eliminado una buena parte de la decoración. Esta pieza puede pertenecer a la época en torno a la cual se hace la segunda restauración de la iglesia, es decir, hacia 1880. Precisamente unos años antes Manuel Quito hace un concierto con el convento del Carmen de Cuenca, el 5 de septiembre de 1868, según el cual se comprometía a hacer el tabernáculo de dicho templo, obra que al igual que la parte central del retablo de las Concepcionistas guarda gran semejanza con ésta de Susudel (30). Por otro lado, sabemos que las mismas carmelitas encargaron la pintura de dicho tabernáculo el 30 de junio de 1869 a Manuel de Paredes (31), al que también las Concepcionistas le habían encargado el dorado de su sagrario (32). Por lo tanto, no nos parece aventurado suponer que el de Susudel también fue elaborado y pintado por los maestros Quito y Paredes.

El retablo de dos cuerpos y remate se compone de tres calles separadas por columnas corintias de fuste liso; si bien la central se enmarca por pilastras. Se halla pintado en tono gris salvo los elementos decorativos vegetales, los capiteles y los bordes de las arquitecturas que se han dorado. La decoración vegetal en el cuerpo central y el borde ondulado y movido de la parte superior dicen muy poco en favor del neoclasicismo, incluso ya se aprecian atisbos de los "neos" en los arquillos lombardos del cuerpo bajo de las calles laterales. Esto último no debe extrañar, pues desde 1875 el Hermano Redentorista Juan Bautista Stiehle, al que ya hemos mencionado, estaba trabajando en Cuenca y había introducido en la ciudad el gusto por los "neos" (33).



Fig. -10: Vista de la nave y el retablo de la iglesia de Susudel.

Dentro del retablo mayor se conservan dos imágenes del siglo XVIII correspondientes a una Virgen y a un San José de discreta factura y de 80 cm. de altura. Ambas tallas son de madera policromada aunque se utilizan para vestir y responden a una tipología muy propia de los territorios del sur de la antigua Audiencia de Quito.

Más interesante resulta el crucificado de una cruz de altar de la Sacristía (Fig. 11). Figura agonizante policromada y encarnada que mide 45 por 32 cm. La pieza responde por sus características a una imagen de los famosos talleres de la imaginería cuencana del siglo XIX, que siguen recreando los cristos barrocos de la colonia, aunque llevándolos a una mayor perfección en su ejecución. A juzgar por el movimiento del paño de pureza y la encarnación blanquecina del cuerpo, la pieza no estaría muy lejos de lo que se ejecutaba en los talleres del escultor Véale (34).

En el arco rehundido de la nave de la epístola existe un conjunto escultórico de la pasión, obra que se inscribe también en la tradición cuencana de los calvarios del siglo XIX y del XX (Fig. 9). Curiosamente este conjunto presenta un tamaño claramente jerárquico. El crucificado mide 1,21 m. de altura, la Virgen y San Juan O, 95 m. y la Magdalena 0,47 m. La calidad de las piezas no resulta excesiva, a pesar de su discreta ejecución. Sólo el crucificado goza de cierta calidad. San Juan y la Virgen están dentro de una tónica muy propia de los calvarios del citado Véale. La Magdalena, por otro lado, bien puede ser una obra colonial del siglo XVIII, de factura pobre. El crucificado, muerto, puede llevarnos a pensar en una mayor antigüedad, en las fechas en torno a la construcción del templo, cuando el mismo obispo Polo y los jesuitas promovían por aquellas tierras la devoción al Cristo de la Buena Muerte (35).

El púlpito es una de las piezas más interesantes de la iglesia. Siempre estos elementos gozaron de una especial relevancia en el arte azuayo. La predicación y su importantísima función en la iglesia colonial crearon toda una tradición en cuanto a calidad de los púlpitos de las iglesias de la antigua Audiencia de Quito. El siglo XIX los despojó de la decoración barroca de los siglos XVII y XVIII, pero los mantuvo como elementos esenciales en la ornamentación eclesial. El de Susudel es un pieza que debió ser elaborada al mismo tiempo que el retablo, por tanto, podemos suponer par él los mismos autores (Figs. 7 y 12). Esto que en un principio puede parecer arriesgado, no lo es tanto, si como sabemos el artista había trabajado en el monasterio de las Conceptas, donde encontramos una pieza que guarda grandes similitudes con ésta cuyo cuerpo cilíndrico presenta unos claros resabios neoclásicos en los sencillos pabellones vegetales colgantes, únicos elementos dorados del conjunto. En la parte inferior el citado cuerpo adquiere forma cónica invertida que sostienen dos serpientes espaldadas, dentro de una tradición que tuvo mucho éxito en el siglo XIX sudamericano en la platería civil. Se utilizó este tipo de representaciones para las asas de muchas jarritas y vasos de plata de la época (36).

La última pieza de interés que encontramos en este templo de Susudel es un cáliz manierista, sobredorado, del siglo XVII que mide 23 cm. de altura por 13 de diámetro de la base (lám 13). La pieza, como sus semejantes, y dentro de la uniformidad que estas obras tuvieron, dispone de un pie poco elevado con las tres zonas tradicionales. El astil dispone



Fig. -11: Crucificado de la sacristía de la iglesia de Susudel. Obra probable de Vélez.

Fig. -12: Detalle del púlpito de la iglesia de Susudel.





Fig. -13: Cáliz de la iglesia de Susudel . Siglo XVII.

de un gollete entre platos, un nudo de jarrón con toro y un cuello tronco-cónico de perfil de convexo. La copa, que tiende a abrirse hacia el borde, se divide en su tercio inferior por una arandela saliente. Como se puede apreciar, la pieza apenas presenta diferencias respecto de otras semejantes ya publicadas para la Audiencia de Quito (37) y es la única obra de plata digna de mención que se conserva.

VALORACION DEL CONJUNTO

La capilla de Susudel es uno de los pocos restos que se conservan en la provincia ecuatoriana del Azuay -al menos de una forma tan completa- con una feligresía eminentemente indígena y que no debemos desligar de los antiguos templos que se construían para las haciendas.

Estamos ante uno de los pocos casos en la Historia del Arte Ecuatoriano, en lo que al mundo rural se refiere, en el que conocemos los autores de algunas de las piezas de obras de arte, bien por las características que nos ofrecen las mismas, bien porque los autores dejaron sus nombres en ellas, ya que la documentación existente nada nos dice. Importante es que conozcamos al muralista Juan de Orellana, autor de otras muchas obras que hasta ahora teníamos como anónimas y al que habíamos llamado en otros trabajos "Maestro de la Concepción", que ejerció su actividad en Cuenca en las décadas centrales del siglo XVIII. Por otro lado, podemos saber que los maestros Quito y Paredes ejecutaron y pintaron el retablo y púlpito de la iglesia. Otras piezas, como algunas del calvario podemos atribuirles a un discípulo cercano al decimonónico Véale. Pero también son muchos los autores de obras en este templo que nos siguen siendo desconocidos y de manera muy especial el pintor que ejecutó algunas obras murales en los años finales del siglo XIX. Realizando este trabajo, hemos podido encontrar el nombre de otro pintor cuencano que desarrollaba su actividad al mismo tiempo que Orellana, aunque no participe en la obra de Susudel, pero al que sabemos que se encargó una Virgen para las misiones del obispo Nieto; se trataba del maestro Vela (38).

Esta capilla es un hito más en la expansión del cristianismo por tierras americanas. Se eleva precisamente en un momento en que las creencias impuestas por los españoles han arraigado y cuando la masa indígena está causando graves problemas en algunos puntos del Azuay, Cañar y Loja.

Si hay algo que veamos como esencial es el gran intento de los constructores y artistas por disimular la pobreza de los materiales con los que se hace la obra. Todo en aras de ocultar una realidad que se consideraba indigna de un templo de Dios. Tanto en el siglo XVIII como el XIX se recurrió esencialmente a la pintura mural, sobre todo por la falta de artistas en el Azuay y lo difícil de transportar los materiales hasta un lugar tan alejado como el de nuestra capilla. Pensemos que la movilidad de artífices podía resultar demasiado cara, como ya hemos estudiado en otras ocasiones (39). Un muralista podía solucionar problemas de pintura, retablos y otros tipos de ornamentación, lo que abarataba la decoración.

37. Los estudios de piezas semejantes a este cáliz pueden verse J. PANIAGUA PEREZ, "Hacia una tipología de los cálices quiteños. Los cálices de la Merced de Quito", Cuadernos de Arte Colonial 4, Madrid, 1988, pp. 107-111; del mismo autor La plata labrada en la Audiencia de Quito. (La provincia del Azuay). Siglos XVI-XIX, pp. 185-190 y 310-311, y "Evolución de la platería Sudamericana a través de las piezas de los conventos concepcionistas de Ecuador". La Orden Concepcionista. I Congreso Internacional, León, 1990, pp. 174 y 194.
38. B. RECIO, op. cit., p. 346.
39. J. PANIAGUA PEREZ, "Escultores y doradores itinerantes del siglo XVIII: los retablos de Girón del Azuay (Ecuador)", Los Caminos y el Arte, Santiago de Compostela, 1986, pp. 285-296. Del mismo autor "El Cristo de Girón en el siglo XVIII", Revista del Archivo Nacional de Historia. Sección del Azuay 6, Cuenca (Ecuador), 1986, pp. 93-97.

Lo anteriormente expuesto no podemos separarlo del espíritu catequético que dominó durante el período colonial y se prolongó a lo largo del siglo XIX. Precisamente esta iglesia se hace y se decora en dos momentos donde la actividad misionera adquiere especial relevancia; pero en ese sentido nos interesa sobre todo la primera etapa, en que jesuitas y obispo de Quito quieren dar una nueva vida a la actividad cristianizadora recurriendo "a las series pictóricas de carácter didáctico" (40).

El viaje del obispo Nieto Polo del Aguila fue seguido de acondicionamientos de iglesias, como dice Recio (41) y la de Susudel fue una de ellas. Con ese obispo se abría en la diócesis de Quito un nuevo paréntesis de actividad misional en la que participaron muy activamente los hijos de San Ignacio. Durante todo el período colonial y republicano religiosos y propietarios tenían conciencia de la necesidad de desarrollar las manifestaciones artísticas en el medio rural como medio de dominio con un sentido más o menos cristiano y con una función docente conseguida a través de la imagen, el rito y la sacralización del espacio. La construcción y la reconstrucción de la iglesia se hace por cuenta de los hacendados del lugar, como lo eran José Serrano Mora y José Miguel Valdivieso, terrateniente este último nieto del famoso Fernando Valdivieso y Carrera, cuya familia extendió sus poderes por casi todos los lugares del Azuay.

Hasta el momento no podemos precisar si esta capilla se elevó sobre un antiguo lugar sagrado, pero no es demasiado aventurado pensar que así sucedió; pues el edificio del siglo XVIII es muy probable que se elevara sobre otro anterior que a su vez sustituyó a algún lugar de culto prehispánico. Y en ese sentido debemos comprender la existencia de la capilla de Susudel. No vamos a retrasarnos tanto en el tiempo y sólo apuntar esa posibilidad en función del cáliz del siglo XVII que nos encontramos en el templo; sin embargo, esto no es un motivo suficiente porque una pieza litúrgica como ésta es muy fácil de trasladar y puede proceder de cualquier otra iglesia. Lo cierto es, a juzgar por otros casos, que muchos templos se construyeron sobre antiguos lugares sagrados prehispánicos. Se producía así una superposición de lugares sacralizados que ayudaban en la conversión de los indígenas y a establecer el nuevo orden colonial.

Una vez superpuestos los cultos había que incidir en la importancia del nuevo centro, y para ello, en el siglo XVIII, en Susudel, se recurre a elementos textiles que, a modo de palio, rodean el templo. De todos modos en toda la pintura mural andina parece una característica bastante generalizada la imitación de elementos textiles durante el barroco (42). Como lugar sagrado la iglesia debía contar con toda la riqueza y suntuosidad posible. El mantenimiento, construcción y dotación de estos templos corría a cargo del gran hacendado de la comarca, que de esta forma fortalecía a través de la religión su sentido de dominio sobre los habitantes de aquella zona, los cuales se vinculaban a él de una forma más o menos directa. Esos "benefactores" vivían por lo general lejos del lugar, en las ciudades de Loja o de Cuenca, pero sabían que con sus dádivas de carácter religioso podían ayudar a controlar una población que, por lo demás, era sumisa ante el Dios impuesto en su día por conquistadores y evangelizadores.

Después de todo lo dicho, no parece sino que la erección y ornato de un templo rural cristiano era idea y obra de religiosos y hacenda-

40. R. GUTIERREZ (y otros), *Arquitectura del altiplano peruano*, Buenos Aires, 1986, p. 52.

41. B. RECIO, *op. cit.*, pp. 254-255.

42. T. GISBERT, "La pintura mural andina", *Colonial Latin American Review* 1-1/2, Nueva York, 1992, p. 121.

dos del grupo dominante. Nada más lejos de la realidad. Los fondos salían con creces de la masa indígena y lo mismo podemos decir de la fuerza de trabajo. Los dirigentes eran simplemente quienes los administraban más o menos en su favor, según les dictase su conciencia. Ajenos al medio, los españoles y criollos solían imponer estéticamente unas formas occidentalizadas más o menos conseguidas, según la destreza del maestro que las realizara. Todo ello lo debemos ampliar a los dos momentos históricos en que se construye la capilla de Susudel: el período colonial y el período republicano. De modo que lo que Teresa Gisbert dice de la pintura colonial, se puede generalizar a todo el arte, como forma de consolidar el pensamiento de una nueva sociedad (43).

43. *Ibidem*, p. 109.

Hablar de una presencia indigenista en esta capilla de las cercanías de Oña es, cuando menos, demasiado arriesgado. Debemos pensar, por lo tanto, en un arte criollo, ni siquiera mestizo. Ni la arquitectura, ni los trabajos en madera o metal de la misma, ni siquiera las pinturas, nos evocan el mundo indio o la imposición ideológica del mismo. La capilla de Susudel es indígena en cuanto que se hace en su medio, pero nada más. La presencia de un sol en las pinturas tras el retablo no permite arriesgar demasiados juicios. Relacionarlo con el mundo prehispánico nos parece exagerado, puesto que el sol en las representaciones relacionadas con Cristo lo encontramos en multitud de pinturas europeas y como tal astro siempre ha simbolizado la divinidad y la inmortalidad. Además, en un programa iconográfico vigilado directamente por dos jesuitas, de los que uno era español, es muy difícil sospechar de la intromisión de elementos heterodoxos.

La pobreza iconográfica de esta iglesia no es nada nuevo en el Azuay y no se puede achacar tampoco a la destrucción que puede haber. Las representaciones escultóricas se limitan a San José, la Virgen y otras escenas pasionales, lo que parece indicar que al indígena se le trataba de complicar la vida lo menos posible en los asuntos religiosos con el fin de vigilar de la ortodoxia. De esas representaciones escultóricas dos corresponden a crucificados, como manifestación de una religión pasiva que exalta el sacrificio y la resignación, como se aprecia en otros lugares de Ecuador de marcado carácter rural (44).

44. Buen ejemplo de esto lo representa el Cristo de Girón, ya estudiado por J. PANIAGUA PÉREZ. *Ut supra* nota 39, pp. 71-100.

En el aspecto pictórico la iconografía ha podido complicarse algo más en el siglo XVIII, pero comprendiéndolo todo dentro de un orden. La presencia de los jesuitas permitió la exaltación de dos temas ligados a la Compañía: El arcángel San Gabriel y San Ignacio. No fue este último muy común en la iconografía religiosa del medio rural. Frente al sentido popular que pudieron adquirir determinados santos dominicos y franciscanos, incluidos los propios fundadores de esas órdenes, los jesuitas y los agustinos tuvieron muy difícil la exaltación de los suyos. Ni San Agustín ni San Ignacio estaban cerca de lo que podía aceptar la mentalidad popular indígena y la exaltación de estas órdenes se dio, sobre todo, en el mundo urbano. De hecho, en Quito, tanto agustinos como jesuitas construyeron iglesias cuyas fachadas son verdaderas exaltaciones iconográficas de sus patronos fundadores, cosa que no ocurre, u ocurre en menor medida, con otras órdenes. Los agustinos, al margen de la imagen del Santo de Hipona coronando la fachada del siglo XVII repiten el corazón agustiniano hasta la saciedad; y los jesuitas no sólo se conforman con colocar a San Ignacio, sino que escriben la frase DIVO PARENTI IGNATIO

SACRUM, resaltando en tamaño el nombre IGNATIO.

Susudel en este sentido es una excepción -no la única, ni mucho menos- del intento de hacer llegar a las comunidades indígenas todo un simbolismo ignaciano, que debió agradar más a quien pagó la capilla que a la población, ajena sin duda a un santo de los que podemos llamar "intelectualizados". Mucho menos supondrían para aquellas gentes las filacterias en latín que rodeaban al de Loyola.

Lo mismo que las pinturas, los demás objetos que encontramos en esta capilla nos inducen a pensar en una comunión ideológica entre la institución eclesial y la mentalidad peninsular y criolla. El retablo llega al extremo de introducir elementos neorrománicos, mucho más ajenos a la mentalidad e historia indígena, pues por expreso deseo del benefactor o del propio artista se tiende a finales del siglo XIX a aceptar lo europeo como de una categoría superior. Ese desarrollo estético europeísta había sido introducido en el Azuay por un emigrante religioso alemán, el ya citado hermano Stiehle.