

LA PLATA LABRADA EN LOS CUADROS DE MIGUEL DE SANTIAGO EN EL CLAUSTRO BAJO DE SAN AGUSTÍN DE QUITO

Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA
Manuel SERRANO LASO
Jesús PANIAGUA PÉREZ

No nos vamos a detener aquí en la ya descrita obra del gran pintor Miguel de Santiago para el convento de San Agustín ¹ siguiendo los modelos de los grabados realizados por Bolswert con destino al convento agustiniano de Amberes ². Tampoco vamos a detenernos en el estudio de la serie iconográfica, rica y digna de mención, incluso la mejor de cuantas nos encontramos en los conventos quiteños en el ámbito de la Audiencia ³.

El reducir este trabajo a una comunicación hace que pensemos en un aspecto no estudiado de los cuadros de Miguel de Santiago y de un tema que todavía necesita mucha investigación, como es el de la platería. Ciertamente, a veces son detalles confusos que no interesó resaltar al propio pintor, pero que forman parte del conjunto y no podemos olvidarlos.

Tres tipos de piezas son las que, esencialmente, nos reproduce el pintor quiteño en su obra pictórica para el claustro bajo. Se trata de báculos, cenefas, un cáliz, relicarios, cruces pectorales y una corona. Evidentemente, las cenefas y los báculos son las piezas más abundantes por la propia condición de obispo del mismo San Agustín.

Sería imposible analizar exhaustivamente cada uno de los detalles relacionados con la plata labrada en la obra del ilustre pintor quiteño, ya que las propias condiciones de la pintura lo impiden, pues se hallan muy deteriorados algunos de los lienzos, como puede verse en los que aquí reproducimos.

1. Entre los autores que han estudiado estos cuadros debemos destacar a TERÁN, E., *Guía explicativa de la Pinacoteca de Cuadros Artísticos y Coloniales del Convento de San Agustín, precedida de las biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*, Quito 1950.

2. Para tener más datos sobre este autor, que fue alumno de Rubens, puede verse la obra de AVERMATE, R., *Rubens et son temps*, Bruselas 1927, 320.

3. Otras series iconográficas conocidas son las marianas del Convento de la Concepción de Cuenca, atribuidas al propio Miguel de Santiago; la de los profetas de la Compañía de Quito y la de los reyes de Judá de Santo Domingo, en la misma ciudad.

1. DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

El repertorio de obras de plata en el que nos fijamos corresponde a los siguientes lienzos:

1. *Cuadro de la dedicación* (láms. 1-2)

Este primer cuadro nos presenta una corona sobre el corazón de San Agustín que remata la dedicatoria, la cual es sostenida por dos ángeles tenantes. La pieza ofrece un aro troncocónico escasamente desarrollado con decoración vegetal en torno a un motivo romboidal central. La crestería se forma con flores de lis alternadas con pináculos elevados sobre tornapuntas espaldados.

Hasta el momento no conocemos en Quito ninguna pieza de este tipo que fuese realizada por mano de platero alguno de aquella jurisdicción.

2. *El milagro de la torre* (lám. 3)

De este cuadro nos interesa la cenefa de la capa pluvial del Santo, formada por motivos geométricos repetitivos de gusto manierista en que se alternan las formas rectangulares dispuestas vertical y horizontalmente, que nos recuerdan piedras en cabujón. Cada una de ellas está bordeada por una línea mixtilínea. Este tipo de decoración se aproxima a los modelos de las cruces procesionales del siglo XVII, de las que en Quito tenemos un buen ejemplo en la del monasterio de la Concepción⁴.

3. *San Agustín en el tercer cielo* (lám. 4)

En esta obra nos presenta otra hermosa cenefa en la capa pluvial del Santo formada por espejos ovales y perlas; éstas se repiten formando grupos de doce dispuestas de forma alternativa entre los espejos, dentro de un gusto muy propio del siglo XVII.

4. *San Agustín y San Jerónimo* (lám. 5)

En este cuadro volvemos a encontrar otra cenefa formada por grupos de perlas que alternan con piedras romboidales envueltas en tornapuntas. También resulta interesante el broche de la capa formado por una gran piedra en cabujón rodeada de motivos vegetales calados.

4. PANIAGUA PÉREZ, J., *La platería Sudamericana vista a través de las piezas de los conventos concepcionistas de Ecuador*, en *Actas del Congreso Conmemorativo del V Centenario de la Fundación de la Orden Concepcionista*, Léon 1990.

Al fondo del cuadro, muy deteriorado, se halla el báculo del santo formado por un vástago cilíndrico con vuelta circular generada por tornapuntas vegetales.

5. *San Agustín arrobado por la Trinidad* (lám. 6)

Este lienzo fue realizado por uno de sus mejores colaboradores⁵. La yuxtaposición de dos momentos de la misma secuencia en un solo marco espacial hace que hallemos sendos báculos. Uno se encuentra apoyado en la pared y el otro sostenido por un diácono que ayuda al Santo de Hipona a officiar la misa. En ambos casos la pieza presenta un vástago cilíndrico y vuelta circular con motivos vegetales de tornapuntas, que en el extremo no se cierran sobre sí, sino que tienden a abrirse en un movimiento descendente.

En este óleo ha sido pintado, en otro orden de cosas, un cáliz apenas perceptible, con pie circular, nudo esférico achatado y gallonado cuya copa, sin sinuosidades, tiende a abrirse hacia el borde; dispone, además, de una subcopa gallonada.

6. *San Agustín y Santa Verónica*

En este cuadro, sobre el pecho de San Agustín aparece una cruz típica de las que abundaron en el siglo XVII. Elaborada simétricamente con pedrería se remata en cantoneras de florones.

7. *El sueño de Sigisberto* (lám. 7)

Tres son las piezas de plata que podemos apreciar en este cuadro. La primera, se trata del báculo, ubicado junto a la cabeza del obispo dormido. Tiene vástago helicoidal y vuelta realizada con los típicos tornapuntas vegetales ya vistos en otros modelos del mismo grupo pictórico.

Más novedosos resultan los dos relicarios. Uno va portado por un ángel junto a la cama del santo, y tiene pie circular troncocónico con el ástil oculto por la mano del portante; el cuerpo arquitectónico es de base cuadrangular y sostiene una bóveda esquifada sobre columnas corintias. Teóricamente el otro relicario debería ser idéntico, pues forma parte del mismo sueño, cuando se le entrega a San Sigisberto como reliquia el corazón de San Agustín y éste lo manda colocar en el tabernáculo del altar de la catedral. El parecido es acentuado, sin embargo el relicario del altar tiene la base poligonal y un ástil prác-

5. SEBASTIÁN, S., (y otros), *Summa Artis, XXVIII. Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, Madrid 1985, 474.

ticamente reducido al nudo. La mayor semejanza se encuentra en el cuerpo arquitectónico.

8. *San Agustín con Sta. Mónica* (lám. 8)

Aquí nos encontramos con la pieza más clara de orfebrería de todas las del claustro bajo del convento quiteño. Se trata de un báculo de vástago helicoidal con vuelta de tornapuntas vegetales en el que el último imprime un movimiento hacia afuera, según formas tradicionales del momento, muy dentro del gusto del último renacimiento.

CONSIDERACIONES

En estos pequeños detalles de los cuadros de Miguel de Santiago podemos apreciar algunos aspectos interesantes a la hora del estudio de la platería quiteña. Por un lado, sabemos que los lienzos resultan, en la mayor parte de los casos, copias del grabador flamenco Bolswert, aunque en estos detalles concretos de platería el pintor quiteño demostró una mayor liberalidad a la hora de afrontar sus obras. Por tanto, hay que considerar que está recibiendo influencias de su propio medio a pesar de la fidelidad de muchas de las pinturas.

No sabemos hasta qué punto los modelos de piezas se han tomado como ejemplo para realizaciones concretas en el arte de Quito, donde la platería ya se hallaba muy desarrollada y en pleno apogeo por el momento en que pinta este artista; tampoco podemos considerar hasta qué punto las piezas de plata de las pinturas del claustro bajo de San Agustín sirvieron de modelo a los artífices quiteños de la segunda mitad del siglo XVII.

En primer lugar hemos visto la corona del cuadro de la dedicatoria (láms. 1 y 2), sin parangón conocido hasta ahora en la capital ecuatoriana. El modelo de corona que encontramos es más bien propio del mundo centroeuropeo que del hispánico, donde hubo un mayor gusto por los calados y por las coronas con imperiales; en estos momentos la estética hispana exigía una mayor sencillez decorativa en los aros, donde se evitaba todo motivo ornamental o se reducía a la decoración con espejos y decoraciones de buril poco perceptibles, como se puede apreciar en algunos ejemplos conocidos⁶.

Ni siquiera en las cenefas de las capas del Santo agustino se apartó Miguel de Santiago de los modelos originales (lám. 3-5). Aquí las comparaciones con el mundo quiteño son más difíciles, pues no conocemos ejemplos de la época, aunque sí sabemos que había importantes talleres de bordados en Quito, que

6. Buen ejemplo de esto son las que nos reproduce CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Catálogo de la platería del Museo arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 134-137.

probablemente utilizaron los mismos modelos para sus dibujos que el pintor, o que se inspiraban en los lienzos. Lo que sí resulta claro es la elaboración manierista de los motivos, con temas repetitivos y tendentes a evitar toda confusión decorativa. Los elementos geométricos alternados con perlados son los más llamativos.

Dentro de una de las capas hemos destacado su broche circular (lám. 5) en una tradición propia del momento y de la que tenemos muchos ejemplos en el mundo americano⁷.

Los báculos son las piezas de plata labrada más abundantes en estas pinturas (láms. 8, fig. 1). Por lo general siguen un modelo de tipo renacentista, al igual que los de Bolswert, aunque tienden a introducir algunas novedades de las que la más llamativa es el gusto avanzado por las formas carnosas. Los báculos quiteños que conocemos hasta ahora son dos y ninguno de ellos parece excesivamente emparentado con éstos, puesto que son cronológicamente posteriores⁸. Los de Miguel de Santiago, aunque copiados de los grabados del autor flamenco, ya adquieren una mayor prestancia barroca, alejándose del modelo tradicional que en el mundo hispánico había sido publicado por Juan de Arfe⁹. En general, los báculos que encontramos en estos cuadros tienen una manzana muy poco desarrollada, que separa un vástago helicoidal o liso de una vuelta, que al cerrarse sobre sí misma, genera tornapuntas vegetales que la abren en un movimiento acusadamente descendente.

El único vaso sagrado que podemos reconocer es un cáliz muy arcaizante para la época (láms. 6, fig. 2), que sigue un modelo del último gótico o del primer renacimiento. Nada tiene que ver esta pieza con las que se están elaborando en aquellos momentos en Quito, de gusto extremadamente manierista. So-

7. Ejemplo de ello es el broche de Santa Catalina de Alejandría de la Pinacoteca de San Diego (México D.F.). En Ecuador tenemos una representación similar en el remate del viril de la custodia de Sayausí (Azuay).

8. El ejemplo más antiguo en el tiempo es el báculo de la catedral de Cuenca, de principios del siglo XVIII, en el que son evidentes las carnosidades de las formas, aunque tenga cierto parangón con los representados por Miguel de Santiago, PANIAGUA PÉREZ, J., *La plata labrada en la Audiencia de Quito (La provincia del Azuay). Siglos XVI-XIX*, León 1989, 253-254 y lám. 105. El otro báculo quiteño conocido es del propio San Eloy que se halla en el convento de la Merced de Quito, publicado por PANIAGUA PÉREZ, J., *La Cofradía quiteña de San Eloy*, en *Estudios Humanísticos, geografía, historia, arte*, 10, León 1988, p. 210. Este báculo al igual que el que representa en el cuadro del Santo pintado por Bernardo Rodríguez y que se halla en el Museo del Banco Central del Ecuador, son piezas mucho más tardías, de la segunda mitad del siglo XVIII, donde el giro hacia fuera que tienen en su extremo la vuelta de los báculos renacentistas, manieristas y del primer barroco, tiende a desaparecer, imprimiéndose un claro movimiento circular, que tiende a cerrarse sobre sí mismo. En la misma línea de este báculo está el de San Agustín de los frescos de Actopan (México).

9. ARFE Y VILLAFARNE, J., *Varia Comensuración*, Libro IV, en *Iberjoya*, Madrid 1983, 20-21.

