

ALGUNAS PIEZAS IDENTIFICADAS DE LA PLATERIA QUITENA DEL SIGLO XVIII

Jesús Paniagua Pérez

One of the most problematic features of silverware from Quito in Ecuador is the absence of hallmarks. This poses grave difficulties for research. As a consequence, this article undertakes the description of a number of eighteenth-century pieces for which the craftsman or the date of production is known. The intention is thereby to attempt to facilitate further research into the silversmith's art in the city in question, since activity in this artistic field in Quito would seem to have a good deal more extensive than what was assumed to be the case until quite recently.

Vamos a afrontar aquí el estudio de algunas de las obras de la rica platería quiteña del siglo XVIII, desconocida hasta el momento, salvo por el estudio de algunas de sus piezas, y en lo que nos hallamos empeñados. Por el momento ya se halla en proceso de publicación una obra referida de manera muy especial a los aspectos gremiales de carácter institucional más que a los meramente artísticos o propios de aspectos biográficos (Garzón y Paniagua 1995). Sin embargo, no acaban con ello las investigaciones, pues es mucha la riqueza documental de la ciudad del Pichincha y sólo de la centuria referida, cuando apenas se han revisado una pequeña parte de los libros de protocolos y los fondos de algunos archivos como el arzobispal y de algunos conventos en que la consulta ha sido posible, la nómina de plateros se eleva a más de 225, cifra que suponemos todavía muy corta. Todo ello se vería aún más ampliado con lo que conocemos de los siglos XVI y XVII.

Ahora nos vamos a referir sólo a algunas de las piezas cuyo año de ejecución o cuya autoría se ha podido identificar y que son un adelanto de trabajos posteriores. Aún así hemos obviado algunas por diferentes motivos, incluido el frontal de Santa Ana de la catedral de Quito, obra del platero Jacinto del Pino Olmedo, que trabajó a caballo entre los siglos XVII-XVIII y del que ya publicamos una de sus obras (Paniagua y Herráez 1989), aunque en la actualidad tenemos alguna noticia más de él, como que fue contraste, veedor y maestro mayor del gremio entre 1699-1701.

Los problemas que plantea la platería quiteña, lo mismo que otros centros plateros sudamericanos, siguen siendo los habituales, lo que nos ha llevado a realizar este artículo. Por un lado, las piezas aparecen sin marcar, lo que imposibilita casi siempre el adscribirlas a un determinado platero. Por otro lado, las que podríamos identificar documentalmente, muchas de ellas, incluso de las más llamativas, han desaparecido, como la primera custodia de plata que elaboró Sebastián Moreno para la Merced en 1581 (1), o la que tuvo la iglesia de San Agustín, cuya

2 ASA/Q., [ARCHIVO DE SAN AGUSTIN DE QUITO], *Inventario del 28 de abril de 1797*, f. 1.

magnificencia nos es conocida por una descripción de 1797 (2); incluso cuando existe un documento, a veces éste no es lo suficientemente explícito como para permitirnos una identificación cierta y segura, aunque ya lo hemos intentado en alguna ocasión (Paniagua y Garzón 1994), ya que determinados objetos, como por ejemplo los cálices, no suelen ir acompañados de descripciones que permitan precisar cual de los varios que una iglesia puede tener de un momento determinado es el referido. Aún así, las piezas que hoy presentamos han podido ser identificadas por algún tipo de grabado o de documento.

LA PLATERIA QUITEÑA EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII se inicia con la exaltación del mundo barroco, que ya había encontrado cabida en la platería quiteña en las últimas décadas del siglo XVII. Contra lo que pueda pensarse, y a veces ha sido manifestado como una generalización para toda Hispanoamérica, el barroco pleno en la platería ya era un hecho en el último tercio del siglo, como nos lo prueba el atril del Museo de Santo Domingo de Quito, fechado en 1673, en el que la decoración se ejecuta con un repujado carnoso de ángeles y temas vegetales y el respaldo adquiere una gran sinuosidad de líneas, debido al recorte de la plata, todo lo cual le aleja de los modelos tardorrenacentistas que, por otro lado, se seguían realizando y mantenían vigencia en el siglo XVIII, como lo prueba la custodia de la basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada (Bertos:1991).

El espíritu barroco, sin embargo, es el que domina toda la decimotercera centuria. Ni siquiera la independencia logró relegarlo totalmente de la platería ni de las demás artes, pues como diría un autor ecuatoriano "el barroco es el estado natural del arte quiteño". Un buen ejemplo de esa pervivencia es la mitra e ínfulas de San Agustín, en el convento de su mismo nombre, en las que el repujado se ha vuelto algo menos carnoso y deja muchos espacios sin decorar, pero manteniendo siempre el espíritu propio de las obras en plata de las primeras décadas de la centuria, aunque la pieza se halla fechada en 1813.

La decoración de la mayor parte de los objetos barrocos utiliza una rica vegetación de tallos y florones de repujado carnoso, creando un rico efecto de luces y sombras y dando a la pieza un gran movimiento ornamental. A pesar de la rica decoración sigue habiendo una gran tendencia al geometrismo y a la compartimentación espacial, que siempre resultó bastante usual en las piezas de la platería quiteña. No faltan tampoco los elementos zoomorfos y antropomorfos, en forma de querubines, ángeles o pájaros, motivo este último que nos hace relacionar a menudo la orfebrería de los territorios de la Audiencia con los productos textiles orientales que llegaban en grandes cantidades a Quito a través de los puertos del Pacífico y, aunque ha sido un fenómeno poco estudiado, ya lo hemos apuntado en alguna otra ocasión (Paniagua 1991: 120). Esta influencia oriental no estaba ausente en la platería, pues sabemos que las desaparecidas andas de San Agustín se ornaban con tibores chinos engastados en plata (3). La heráldica y los anagramas se mantuvieron, siguiendo una tradición ya arrastrada desde el siglo XVI y de lo que son buenos ejemplos algunas piezas como los frontales y los atriles, objetos de los que existe una gran riqueza y variedad en el Ecuador.

3 ASA/Q., *Inventario de alhajas de 8 de abril de 1797*, f. 1. Estas andas se habrían iniciado entre 1697 y 1701. ASA/Q., *Libro de gasto y recibo de 1676 a 1709*, f. 120.

Pero el barroco quiteño no se detuvo en la decoración para enriquecer las obras, sino que a menudo utilizó animales y arquitecturas para dar forma a las piezas, como prueban, por ejemplo, los sagrarios de plata que encontramos en La Concepción, La Merced, Santa Clara, San Francisco, la Reserva del Banco Central, etc.; también es un buen ejemplo la naveta en forma de paloma de San Agustín. Todo ello parece probar el intento que los plateros de la ciudad realizaron por enriquecer la herencia tradicional y salirse de la monotonía impuesta en las centurias precedentes.

Las piezas de astil sufrieron importantes variaciones en el siglo XVIII quiteño. Pervivieron en muchos casos las formas puristas, que tendieron a complicarse, elevando los pies, multiplicando las molduras de los astiles o haciéndolas más sinuosas, cuando no recurriendo a las secciones poligonales, de las que gustó sobremanera la platería en los territorios de la Audiencia quiteña en los pies y vástagos de algunas piezas, como por ejemplo uno de los múltiples cálices de la Merced de Quito (4), la ya citada naveta de San Agustín o el copón que más adelante reproducimos. En ocasiones, como sucede por ejemplo con uno de los candeleros del Museo del Banco Central de Quito, se mezcló una estructura muy purista con una decoración plenamente barroca en el pie (Paniagua 1991: 167).

La técnica más aplicada en el arte de la platería fue el repujado, ya que la plancha de plata fue el elemento esencial en la elaboración de muchas de las piezas. Esta técnica, que exigía un grosor mucho menor del metal que el que hasta entonces había predominado, permitió una profusa decoración en obras de gran tamaño y una vistosidad de las mismas pocas veces equiparada. Habitualmente, la decoración repujada se hacía sobre fondos planos y se complementaba con el buril. Ciertamente, esto no hizo desaparecer técnicas como el fundido, el calado o el cincelado, pero éstas, relativamente, pasaron a un segundo plano.

Uno de los mayores problemas de la platería barroca quiteña del siglo XVIII pudo ser el de las continuas refacciones y transformaciones que sufrieron algunas piezas. En buena medida, esto era producto del poco grosor que solía tener la plata, como ya dijimos, lo que hacía que se deteriorase con cierta frecuencia, sobre todo en piezas de mucho uso o en aquellas que por su función estaban más expuestas a sufrir deterioros. De acuerdo con esto, no es de extrañar que en algunas obras se pueda encontrar la mano de varios artífices, como en las andas del Rosario, que luego veremos.

La segunda mitad del siglo XVIII corresponde a la gran eclosión de la decoración rococó en la platería quiteña. Parece que el éxito ornamental de aquella tendencia artística tuvo buena acogida, no solo entre los plateros, sino también entre el resto de los artistas. Bernardo de Legarda es probable que fuese uno de los maestros que más la desarrolló en las coronas de sus imágenes e, incluso, en las decoraciones en plata de sus retablos, si es que fueron ejecutadas por él.

De las piezas rococó más ricas que conocemos son algunos frontales y complementos de retablo de la iglesia de San Francisco, la custodia y los atriles de la Merced, algunos complementos de altar de San Agustín,

4 Traemos a colación este cáliz que consta con el nº 8 en la publicación de M. V. HERRAEZ ORTEGA y J. PANIAGUA PÉREZ, "Hacia una tipología de los cálices quiteños: los cálices de la Merced de Quito", *Revista de Arte Colonial* 4, Madrid, 1988, pp. 112-114, porque en algún momento se ha escrito que los autores consideraban estos cálices como quiteños, M. C. HEREDIA MORENO, M. y A. DE ORBE SIVATTE, *Arte Hispánicoamericana...*, Pamplona, 1992, p. 77. Ciertamente, seguimos manteniendo que el siglo XVIII quiteño hay una clara tendencia al ochavamiento de las estructuras, como lo prueban múltiples ejemplos, aunque no se puedan documentar en un archivo; ahora bien, esta característica quiteña no consideramos en ningún momento que sea exclusiva de Quito, como manifestamos en el mismo trabajo en la p. 116; por tanto, es algo propio de algunas piezas quiteñas, aunque no se ha pretendido nunca mantener la exclusividad de esas formas para los centros plateros de los territorios de aquella Audiencia.

un frontal de la Catedral, algunas piezas litúrgicas del Museo del Banco Central del Ecuador, los portaviáticos del Carmen Bajo, etc. En fin, que cualquiera de las iglesias y conventos quiteños tuvieron y tienen una buena representación de obras en las que se aprecia el influjo rococó.

Las estructuras que encontramos ahora en las piezas quiteñas varían poco de las de la primera mitad del siglo. El mayor cambio se produce en los elementos ornamentales, donde la rocalla, las veneras y las flores y tornapuntas rocallosas adquieren su máximo esplendor. Proliferan además en las piezas del rococó quiteño las decoraciones reticulares de forma más o menos complicada, según la pieza de que se trate. Pero donde adquirió mayor valor estructural fue en las piezas de astil, puesto que se tendió a las desproporciones y a la continuidad entre las partes para crear en ellas un mayor sentido de inestabilidad; buen ejemplo de ello son un par de cálices del Museo del Banco Central del Ecuador, algunos otros de la Catedral, o la propia custodia ya citada de La Merced. La desproporción de la que hablamos en las piezas de astil se produce, sobre todo, entre el pie, que se eleva exageradamente, y la copa, que se reduce y se abullona, mientras el astil tiende a reducir su grosor e incluso su altura, que la cede al pie.

Los plateros quiteños que trabajaron piezas rococó, demostraron una destreza que en nada quedaba ensombrecida por las etapas anteriores, cuyos vestigios seguían teniendo vigencia. De hecho, las técnicas predominantes seguían siendo las anteriormente citadas, aunque ahora el calado vuelve a adquirir un papel relevante, sobre todo las piezas que servían de ornamento en los retablos.

Las décadas finales del siglo y las dos primeras del siglo XIX, que corresponden al periodo independentista, ven desarrollarse en Quito un peculiar neoclasicismo, que aún perduró tras la emancipación, ya que podríamos decir que ese movimiento se consagró como el de la Independencia, a imagen de lo que había sucedido en Francia, pero sin olvidar la importancia que en su expansión también tuvo la propia metrópoli española, puesto que la Academia de las Tres Nobles Artes ejerció una especie de dictadura de la que no se sustrajeron los territorios quiteños, y que debió afectar también a los plateros en cuanto a influencias, amén de que no nos cabe duda de que llegaron piezas hispanas de sabor neoclasicista a Quito (5) e incluso que allí trabajó algún platero francés (6).

Durante el periodo de desarrollo del neoclasicismo, las superficies volvieron a desnudarse de decoración y a dar importancia a las texturas que ofrecía el propio metal. Aunque el repujado como técnica esencial siguió manteniéndose en la decoración, el buril y el cincel volvieron a adquirir relevancia. Los temas ornamentales fueron esencialmente los de pabellones textiles y florales. Cuando se recurría a temas fitomorfos la palma y la láurea tendieron a desterrar a otros motivos, manteniéndose el acanto, pero dentro de una concepción mucho más clasicista. Descendieron entonces las representaciones zoomorfas y antropomorfas, aunque el águila y el pelicano aún pueden encontrarse con cierta frecuencia en algunas obras.

En las piezas de astil predominaron vástagos troncocónicos en sentido invertido y el nudo solía ser cilíndrico, más o menos desarro-

5 En Quito, hasta el presente, no hemos podido identificar ninguna, pero, por ejemplo, en la catedral de Cuenca, se halla una palmatoria con la marca del platero cordobés "MARTINEZ".

6 El caso que conocemos hasta ahora es el de Carlos Mogrón, natural de París y que tenía, en 1794, un taller en Quito con cuatro oficiales, AHN/Q. (ARCHIVO HISTORICO NACIONAL. QUITO), *Notaría* 1, caja 140, doc. del 3 de septiembre de 1794. Este dato ha sido reproducido también por G.M. GARZON MONTENEGRO y J. PANIAGUA PEREZ, *op. cit.*

llado. Quizá donde los plateros encontraron mayores dificultades para desarrollar el gusto neoclásico fue en las custodias, ya que la exaltación eucarística iba unida en la mentalidad quiteña a un barroquismo difícilmente superable, y un buen ejemplo de ello, aunque ya pertenezca al Ecuador independiente, es la del Carmen Bajo, que se conserva en el Banco Central del Ecuador (Paniagua 1993: 387-389).

Pero, a pesar de estas diferenciaciones que hemos hecho en cuanto a desarrollo formal en el siglo XVIII quiteño, las cosas no resultan tan claras en la realidad, pues la mezcla de las tendencias artísticas en la platería es evidente. No faltan piezas plenamente barrocas de finales del siglo XVIII o piezas en las que se mezclan dos o más tendencias artísticas, produciéndose a menudo objetos híbridos, lo que no quiere decir que descienda la calidad de los mismos.

PIEZAS IDENTIFICADAS DEL SIGLO XVIII

A través de las piezas que a continuación vamos a describir se puede apreciar de alguna manera la evolución que sufrió la platería quiteña del siglo XVIII e, incluso, se nos permite conocer como era la forma de hacer de algunos plateros y de sus talleres a lo largo del siglo. Por ello sólo hemos considerado piezas de las que conocemos el autor o la fecha de su ejecución.

Atriles de Santa Clara

Se trata de dos piezas gemelas de 37 cm. de anchura por 33 cm. de altura y realizados con planchas de plata repujada sobre alma de madera. Fueron hechos en tiempo de la abadesa Sor María de Santa Elena por el platero Gutiérrez, que los acabó el 28 de marzo de 1714, según consta en una inscripción de los mismos.



Fig. -1). Respaldo de un atril de Santa Clara. Gutiérrez

Estamos ante unas piezas de respaldo rectangular con el lado superior de borde sinuoso, debido al recorte de la decoración de la plata. En ese mismo respaldo, en una cartela flanqueada por tornapuntas y remarcada en el interior por un cordón franciscano, se encuentra una imagen de Santa Clara con báculo de abadesa y custodia en sus manos. El conjunto se flanquea con querubines que portan en sus manos cuernos de la abundancia repletos de frutas; en la parte inferior de dicho respaldo se recurre a las tornapuntas vegetales y hojas de acanto para cubrir la superficie; bordeando los laterales de dicho respaldo se ubican unas líneas de hojas de acanto entre cordones franciscanos. El faldón repite de forma más simple el motivo central, aunque en la cartela se ubica Santa Elena con el especial atributo de su gran Cruz, que hace referencia al descubrimiento de la misma y que se relaciona con el nombre de la Santa que la abadesa del convento de clarisas tenía en esos momentos en su estado religioso. De especial interés son los laterales de estos atriles, cuyo perfil presenta marcadas sinuosidades, ya que se forma con ángeles con la mitad inferior del cuerpo compuesta por tornapuntas de acantos que se curvan en el extremo inferior para dar lugar a un gran florón, semejante a otros que decoran esta parte de las piezas.

La obra podemos considerarla de buena ejecución, con una decoración cuidada que se utiliza para dar un gran movimiento a la pieza, amén de crear un interesante juego de luces y sombras. De gran interés son los ángeles de los laterales, que entran dentro de una tradición quiteña en el arte, que ya puede observarse en los marcos de los cuadros que Miguel de Santiago pintó para el claustro de San Agustín o los que se tallaron en 1747 en la mampara de la iglesia del Sagrario.

La iconografía de la pieza no presenta mayores complicaciones. El tema central, en el respaldo, es Santa Clara con sus atributos tradicionales, lo que unido a la decoración con cordón franciscano hace una clara referencia a la fundadora de la Orden y a San Francisco de Asís. Resulta más interesante la figura de la Santa Elena del faldón, que hace referencia al nombre en religión de la abadesa, que de esta manera dejaba constancia del tiempo en el que se había hecho la obra.

Sobre el platero Guerrero hasta el momento no tenemos más noticias de su actividad en Quito, aunque, a juzgar por la calidad de esta pieza, debió ser un artífice de cierto prestigio.

Atril de la exposición de Munich (Ribera y Schenone 1981: 127-128)

Se trata de una pieza que fue expuesta en 1981 en la exposición que sobre platería sudamericana se hizo en la ciudad alemana de Munich. Mide 32 cm. de largo por 24 cm. de alto. Esta realizado en plata repujada sobre armazón de hierro. Fue ejecutado en 1717 por el platero José Murillo y mandado hacer por el presidente de la Real Audiencia, el chileno Santiago de Larrain (1715-1718), según se desprende del grabado existente en el mismo.

Esta pieza se eleva ligeramente sobre unas bolas achatadas. El respaldo se remarca hacia el exterior por una línea helicoidal; el gran motivo de esta parte del atril es el escudo del donante, envuelto en role-

os de acantos. Una segunda línea de tornapuntas vegetales arranca de dos cuernos de la abundancia e invade los laterales del campo decorativo central, sobre el que se inserta el mencionado escudo; sobre esos tornapuntas no falta en esta decoración, tampoco, la presencia de aves y frutas. La línea decorativa exterior se diferencia en poco de lo anterior, lo mismo que los laterales triangulares y la franja que corresponde al faldón y que da vuelta a toda la pieza. El respaldo en sí nos ofrece un aspecto de rectángulos concéntricos que acentúan el geometrismo del atril.

Esta obra denota la calidad en el trabajo que demostraba el platero José Murillo, a pesar de los problemas que tuvo por el incumplimiento de sus contratos o por los fraudes de los que se le acusó. La decoración, plenamente barroca, contrasta con el escaso movimiento de su estructura en el que predominan las líneas rectas y los campos decorativos poligonales, dentro de un gusto muy quiteño en la platería.

La pieza, iconográficamente, recurre a la utilización del escudo del donante, en una tradición que tuvo mucho éxito en Quito, como ya vimos en el frontal de Santa Ana de la catedral (Paniagua y Herráez 1989) o en los atriles del Carmen de Cuenca (Paniagua 1989: 250-251). Era la vinculación de la memoria del donante con una obra pía dentro del espíritu barroco imperante.

Del autor de esta obra es de los que más noticias tenemos en la ciudad de Quito. José Murillo ocupó varias veces el cargo de maestro mayor del gremio entre 1722 y 1753. Fue veedor del mismo de 1729 a 1754, en que murió, también fue fundidor hasta 1750 (7). Ejerció como síndico de la cofradía de San Eloy desde 1722 hasta 1748, tras lo cual tuvo graves problemas con otro gran platero quiteño, José Albán y Palis (Paniagua 1988: 202-203). La obra que hoy presentamos es la primera que tenemos documentada, aunque el mismo artífice también colaboró en las andas de Santo Domingo (8), en un frontal de plata para la iglesia de Borja y otro para el altar de San Antonio en san Francisco (9). Hizo con su propio dinero las andas de San Eloy (10), hoy desaparecidas, y recibió un encargo del Carmen Alto para obras en la capilla de Nuestra Señora de los Angeles (11).

Copón del Banco Central

Esta pieza se halla realizada en plata sobredorada y mide 25 cm. de altura por 13 cm. de diámetro de la base. Lleva la inscripción "El Señor Doctor Don Thomas Olais cura de esta iglesia iso este pisis // año de 1760".

Copón de pie circular elevado por ocho palmetas y un pie con tres zonas que se divide del astil por una arandela gallonada. El astil es de sección poligonal con nudo de dobles pirámides unidas por la base. La copa es hemisférica y dispone de una subcopa sobrepuesta con decoración vegetal calada y repujada; el borde de la copa y de la tapa llevan sendas arandelas con decoración de palmetas y cuerdas; la tapa tiene tres cuerpos que se rematan en una esfera achatada; los dos superiores repiten a menor escala la decoración de la subcopa.

7 Todos estos datos han sido obtenidos de los siguientes documentos del AHM/Q. (ARCHIVO HISTORICO MUNICIPAL. QUITO), *Actas de Cabildos* 00122, 00123, 00127 y del AHN/Q *Notaría* 3 caja 29, doc. del 16 de abril de 1750.

8 ASD/Q. (ARCHIVO DE SANTO DOMINGO. QUITO), *Libro de Gasto Extraordinario de 1724 a 1737*, leg. 98, ff. 6, 9 y 16v. Se cita en el informe del *Proyecto Ecuabel*, pp. 136-137.

9 ACA/Q. (ARCHIVO DE LA CURIA ARZOBISPAL. QUITO), *Juicios Civiles*, doc. del 2 de julio de 1729.

10 ACA/Q. *Cofradías* 2, doc. nº 4, f. 5v.

11 *Ibidem*.

Esta obra plantea alguna duda. Su fecha de ejecución es 1760, pero el modelo, salvo el astil, resulta más antiguo, por lo que hay que pensar que, o bien se trata de una refacción o de una de esas piezas arcaicas que se siguieron haciendo a lo largo de todo el siglo XVIII. Desgraciadamente no sabemos el platero que la ejecutó, aunque parece de un artifice de cierta categoría formado en los primeros decenios del siglo XVIII.

Atril de San Agustín

Esta pieza de plata repujada sobre alma de madera mide 24 cm de largo por 27 cm. de alto. Probablemente fue ejecutado por el maestro Manuel Barreiros entre 1757 y 1761, cuando era provincial Joaquín de Chiriboga (12).

12 ASA/Q., *Libro de gastos y recibo de bienes de 1729 a 1761*, f. 59v.

El respaldo, con su borde moldurado, destaca por la sinuosidad que presenta en la parte superior. Por lo demás, la única decoración que nos ofrece son los temas agustinianos del centro; el libro y, sobre él, el corazón y el sol enmarcado por las ínfulas que salen de un capelo. El faldón, de borde ondulado, presenta también elementos iconográficos relacionados con la figura de San Agustín, como la columna llameante, el libro con la mitra y el báculo, y la representación simbólica de la Ciudad de Dios.

Esta pieza, que estructuralmente presenta cierto parecido con otros muchos atriles quiteños, es mucho más pobre en su ejecución. De Manuel Barreiros no tenemos más noticias que el pago que la provincia agustiniana de San Miguel le hizo por este trabajo, que fue de 46 pesos y 6 reales (13). La riqueza decorativa también es mucho menor que aquella a la que nos tienen acostumbrados los plateros quiteños y que hemos podido percibir en las piezas anteriores.

13 *Ibidem*.



Fig. -2: Atril de San Agustín. Barreiros.

Atril del Museo del Banco Central

Pieza de plata en su color sobre alma de madera, en la que también predomina la técnica de repujado. Mide 23 cm. de largo por 27 de alto. Obra del platero Tinoco, por el que se halla marcada la pieza, probablemente de mediados del siglo XVIII.

El respaldo, rectangular, se enmarca por una franja de veneras y de temas vegetales dispuestos simétricamente. El centro presenta otra gran venera, en la que se inscribe el corazón mariano de la Soledad, flanqueado por dos ángeles que sostienen una corona sobre el mismo y palmas en sus otras manos; este conjunto iconográfico central se limita por dos columnas panzudas de fuste con estrías helicoidales y de cuyo capitel brotan tornapuntas vegetales; la parte inferior del respaldo recurre al mismo tema decorativo de las tornapuntas vegetales. El faldón, de borde mixtilíneo, prolonga dos de sus ondulaciones para que sirvan de sostén a la pieza; esta parte se decora en el centro con el anagrama mariano y se flanquea por flores bordeadas de tornapuntas. Los laterales, con el borde inferior mixtilíneo, presentan una gran flor central envuelta de nuevo por tornapuntas vegetales.

Esta es la única pieza marcada que conocemos en Quito del siglo XVIII y pensamos que por el platero que la ejecutó, ya que conocemos las nóminas de cargos de platería y en ella no existe ningún Tinoco. Su respaldo, en cuanto a organización decorativa, presenta grandes semejanzas con el de José Murillo, aunque su faldón y laterales nos ponen más en contacto con el de San Agustín, del platero Barreiros y la línea ondulante del faldón es prácticamente igual en los dos. La decoración carnosa nos hace pensar en el barroco, aunque la calidad no es tanta como en los primeros atriles que describimos. No cabe duda, por su simbología, que esta pieza perteneció a un altar mariano, probablemente bajo la advocación de una Virgen de Pasión.



Fig. 3: Atril del Museo del Banco Central. Tinoco.

Andas de Santo Domingo

Esta magnífica pieza de plata repujada sobre alma de madera tiene planta cuadrada de 87 cm. de lado y 1,51 m. de altura. Carece de marcas, aunque en el cuerpo superior consta una inscripción del platero Vicente López de Solís; la documentación, además, nos permite saber que intervinieron sucesivamente José Murillo y Mateo Ruiz. Ya en fechas cercanas a nosotros fueron restauradas y modificadas por el platero de Ibarra, Luis Ortiz.

Disponen en primer lugar de una repisa cuadrada que se decora con una sucesión repetitiva de flores bordeadas por tornapuntas espaldadas en forma de "S", que bien podría ser la parte que ejecutó el platero José Murillo. El primer cuerpo de las andas consta de un basamento, decorado con una doble línea de acantos y tornapuntas, y sobre él se eleva un volumen troncopiramidal ornado con flores y tornapuntas vegetales; sobre ese basamento se eleva una gran moldura de perfil cóncavo que se recubre de hojas radiocéntricas con aspecto de gallones. Se sobrepone a lo anterior un segundo cuerpo troncopiramidal de lados convexos que se recubre con cabezas de querubines y tornapuntas; esta parte es la que recientemente elaboró Luis Ortiz, lo mismo que las grandes asas del conjunto que debieron sustituir a otras anteriores muy deterioradas. La parte superior, de forma troncocónica invertida, se halla dividida en ocho campos por otras tantas volutas, es la que corresponde al platero Vicente López de Solís, que utilizó cada uno de los citados campos para introducir figuras alusivas a María y relacionadas con la consideración de la Virgen como *Tota Pulchra*; precisamente en la que corresponde al *Stella Maris* grabó el artífice su nombre; el borde superior de esta parte se decora con hojas de acanto, mientras que los símbolos mencionados se inscriben en cartelas de tornapuntas rematadas por veneras y envuelto todo ello en una fina y bien ejecutada rocalla.



Fig. -4: Detalle del primer cuerpo de las andas del Museo de Santo Domingo. Murillo (?).

Iconográficamente, esta pieza tiene su importancia. La parte superior, realizada por Solís es la que más interesa, puesto que en ella aparecen las siguientes representaciones de la *Tota Pulchra: Stella Maris, Scala Coeli, Stella Matutina, Electa ut Sol, Porta Coeli, Hortus Conclusus, Fons Hortorum y Turris Davirica*. Todos ellos son temas que encontramos con frecuencia en la pintura del mundo hispánico y, concretamente en Quito, a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

La ejecución de estas andas se había encargado en 1724 al maestro José Murillo, para lo que se le entregaron 71 marcos de plata, en parte comprada y en parte procedente de piezas ya viejas (14). El platero, lejos de ejecutar toda la obra, empeñó una pieza de plata, debido a ello la comunidad dominicana entabló un juicio contra él, por lo que probablemente nunca llegó a realizar partes importantes de la pieza, que debió abandonar tras haber elaborado el basamento. Estas andas fueron luego encargadas al maestro Mateo Ruiz, que cobró por ellas 600 pesos (15). El hijo de este platero, Xavier Ruiz ocupó importantes cargos en el gremio, como maestro mayor al menos en 1750, 1752 y 1762; compró el oficio de fundidor a José Murillo y trató de acaparar múltiples cargos, lo que le llevó al enfrentamiento con otros plateros (Garzón y Paniagua, 1995). Fue él quien manifestó en 1779 que fueron realizadas por su progenitor, para lo que compró considerable cantidad de plata (16). La pieza parece que fue agrandada en 1730 (17). Los problemas económicos por los que pasó la comunidad en 1778, por la llegada de un visitador desde España, dio lugar a que se vendiesen a la cofradía del Rosario por 2.800 pesos, que se recibieron por los frailes en 1781 (18). En 1779 intervino en ellas el maestro Vicente López de Solís, cuando ya pertenecían a la cofradía del Rosario, que decidió ampliarlas sobre las primitivas, de acuerdo con una iconografía que hacía referencia a la imagen a la que iban a ser destinadas. Posteriormente, y no hace muchos años, como hemos dicho, fueron sometidas a una nueva refacción (19).

Con todo estos avatares no es de extrañar que estas andas presenten problemas de filiación. No cabe duda de que la parte entre el basamento y el cuerpo troncopiramidal corresponde a la obra primitiva de Mateo Ruiz, con una decoración de tornapuntas vegetales carnosos, sin que descartemos -como ya hemos manifestado- el que a Murillo le pertenezca la parte inferior o basamento. El cuerpo troncopiramidal, aunque con espíritu barroco, ha sido sustituido más recientemente. Por último, el cuerpo cilíndrico superior fue añadido o rehecho por Vicente López Solís y en él consta su nombre. Este último, como platero de la segunda mitad del siglo XVIII recurrió a una decoración rocallosa muy bien ejecutada, que contrasta con el barroquismo de los cuerpos inferiores.

Vicente López de Solís es uno de los plateros mejor conocidos del siglo XVIII, incluso físicamente, pues fue el retratado por Bernardo Rodríguez en su cuadro sobre San Eloy. Había casado con la hija de otro platero, que aun no hemos identificado, y en 1767 era nombrado maestro mayor del gremio (20). La importancia de este platero hizo que participase activamente en todos los problemas institucionales del gremio; así, por ejemplo, en el duro enfrentamiento en la cofradía de San Eloy, en 1751 (Paniagua 1988); también firmó la carta para que se suspendiese la ejecución del reglamento por el que se ordenaba quintar las vajillas y alhajas de las tiendas de plateros y fue convocado por el Cabildo para que conociese de las *Ordenanzas de plateros* de Guatemala, que se enviaron a Quito (Garzón y Paniagua 1995).

14 ASD/Q., *Libro de gasto extraordinario de 1724 a 1737*, leg. 98, f. 1v. *Informe del proyecto Ecuabel*, pp. 136-137.

15 *Proyecto Ecuabel*, pp. 127 y 134.

16 AHN/Q., *Presidencia de la Real Audiencia*, año de 1779, v. 14-141, Expediente 4138, f. 159.

17 ASD/Q., *Libro de gasto extraordinario de 1724 a 1737*, leg. 98, f. 1v. *Informe del proyecto Ecuabel*, p. 137.

18 ASD/Q., *Libro de distribución de gasto de 1750-1780*, leg. 39, f. 68; *Libro de entrada de pensiones y contribuciones de 1754-1861*, leg. 38, f. 56. *Informe del proyecto Ecuabel*, p. 137.

19 Este dato referente a la refacción última nos lo facilitó el P. José María Vargas unos meses antes de su muerte.

20 AHM/Q. 00130, *Actas de Cabildos de 1767 a 1771*.

MITRA DE SAN AGUSTIN

Esta pieza mide 42,5 cm. de altura por 25 cm. de ancho. En la ínfula que se conserva consta la inscripción "16 de agosto de 1813".

La mitra del Santo de Hipona se bordea por una línea de roleos que enmarcan un campo liso en el centro del cual se ubica el símbolo agustiniano del sol. Esta misma decoración de roleos vuelve a repetirse en la ínfula.

Es una obra de sencilla ejecución. Por la fecha tardía en la que se hizo, se ha recurrido a una mayor sencillez decorativa y a un repujado más suave que el que encontramos en las piezas del barroco pleno, aunque los motivos de roleos con florones presentan gran semejanza con otros del siglo XVIII, por lo que incluimos aquí esta obra como demostración de que el espíritu dieciochesco aún seguía vivo en el siglo XIX.

BIBLIOTECA

- BERTOS HERRERA, M.P. (1991): *Los escultores de la plata y el oro*. Monográfica Arte y Arqueología, n. 11. Universidad de Granada. Granada.
- GARZÓN MONTENEGRO, G.M. y PANIAGUA PÉREZ, J. (1995): *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, Quito, 1995 (en prensa).
- HEREDIA MORENO, M.C. y ORBE SIBATTE M. y A. (1992): *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura. Pamplona.
- HERRÁEZ ORTEGA, M.V. y PANIAGUA PÉREZ, J. (1988): "Hacia una tipología de los cálices quiteños: los cálices de la Merced de Quito", *Revista de Arte Colonial*, 4: 107-120.
- PANIAGUA PÉREZ, J. y HERRÁEZ ORTEGA, M.V. (1989): "El frontal de Santa Ana de la catedral de Quito", *Cuadernos de Arte Colonial*, 5: 115-123.
- PANIAGUA PÉREZ, J. (1989): *La plata labrada en la Audiencia de Quito (La provincia del Azuay)*. Siglos XVI-XIX. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. León.
- PANIAGUA PÉREZ, J. (1991): "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)", *Cuadernos de Arte Colonial*, 7: 109-128.
- PANIAGUA PÉREZ, J. (1991): "Nombroamiento de cargos por el Cabildo quiteño para el oficio de platería a mediados del siglo XVII", *Estudios Humanísticos*, 13: 155-167.
- PANIAGUA PÉREZ, J. (1993): "Algunas piezas de plata labrada de los conventos de Santa Catalina y el Carmen Bajo de Quito". En *El Monacato Femenino en España, Portugal y América I*: 383-392. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. León.
- PANIAGUA PÉREZ, J. y GARZÓN MONTENEGRO, G.M. (1994): "Algunas piezas de plata labrada de la Merced de Quito", *Revista Estudios*, 184: 49-69.
- RIBERA, L. y SCHENONE, H.H. (1981): *Silberschätze aus Südamerika. 1700-1900*. Hirmer Verlag München. Munich.