

El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII ¹

Jesús PANIAGUA PÉREZ*

En el siglo XVIII en los territorios de la Audiencia de Quito, como en el resto de Hispanoamérica, se producen importantes cambios a todos los niveles. Sin embargo, las cacareadas reformas borbónicas no supusieron un desarrollo de la región como se podía esperar; dichas reformas se orientaron más a la puesta al día de la fiscalidad que a potenciar la deprimida situación por la que pasaban aquellos lugares.

No fueron ajenos a todo aquel proceso los artífices y autoridades del gremio de plateros ² que, influidos por la situación de los territorios de la Audiencia, se vieron implicados a todos los niveles en el devenir histórico de la misma.

No nos interesan aquí, sin embargo, los aspectos estrictamente gremiales o puramente estéticos de la producción de esos artífices. Una vez más, vamos a utilizar el arte de la platería como medio para adentrarnos en el estudio histórico del proceso mental de los habitantes quiteños durante esa centuria, ya que el arte, además de lo que puedan suponer sus puros valores formales, es el reflejo de toda una sociedad que lo produce y refleja a través de él su propia imagen o, al menos, la imagen que pretenden transmitir dentro y fuera de su propio ámbito.

El condicionante económico

Al tratar de la platería parece obligado el tener que decir al menos unas palabras sobre la economía quiteña del periodo que nos ocupa. Quito no

* Universidad de León-España.

¹ Las siglas mencionadas en este trabajo son las siguientes: AGI (Archivo General de Indias. Sevilla); ANH/Q (Archivo Nacional Histórico. Quito).

² El número de plateros hasta ahora localizados en la ciudad de Quito en el siglo XVIII es de 215, que, desde luego, no son, ni mucho menos, la totalidad, pues existen importantes lagunas en la documentación encontrada. J. PANIAGUA PÉREZ y G.M. GARZÓN MONTENEGRO, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, México, 2000, pp. 197-226.

dejaba de ser un lugar intermedio entre Lima y Santa Fe, no sólo en el aspecto geográfico y político sino también en el económico, ya que ambos centros se disputaron sus mercados y ahogaron, en buena medida, su desarrollo.

La decadencia minera de Potosí había dado lugar a un importante recorte en la tradicional producción pañera quiteña. Por otro lado, las redes comerciales tendieron a desplazarse hacia el sur y ello alejó de Europa aquellos centros. En fin, que con éstos y otros problemas, la crisis estaba servida para la ciudad de Quito, que vio producirse un descenso de la población urbana a favor de otra ciudad de su ámbito situada en el sur de sus territorios, Cuenca³. Frente a ello se produjo una tendencia a la ruralización, ya que algunas de las medidas que intentaron aplicar los reformistas para la reactivación de la ciudad estuvieron llamadas al fracaso⁴, al mismo tiempo que la tierra tendía a concentrarse en manos de los criollos privilegiados, sobre todo tras la expulsión de los jesuitas. Así, los avances comerciales e "industriales", que habían sido algunos de los principales motores del desarrollo económico quiteño, se vieron suplantados por los intentos de acumulación de tierras por parte de los poderosos.

Tampoco la minería quiteña, que podía haber sido un buen aliciente a la producción de los orfebres, pasaba por buenos momentos. Los dos grandes centros mineros de la Audiencia no suponían ningún aliciente económico para la ciudad. El oro de Barbacoas, que era de alta calidad, salía hacia Santa Fe, Lima y Cartagena. El de Zaruma, por su baja ley, debía tratarse con azogue y ello encarecía su producción, por lo que resultaba poco rentable su explotación⁵. Hasta tal punto había una aparente escasez de metales preciosos que los oficiales de las Cajas Reales informaban en 1724 que el ramo de derechos de quintos de oro y plata era totalmente accidental⁶. Frente a ello se producía un importante contrabando en la ciudad con los metales preciosos que por su cuenta y fuera de todo control explotaban algunos particulares, especialmente los indios⁷, amén del metal que llegaba importado desde Lima⁸.

Supuestamente, toda esta crisis debía traer como consecuencia una decadencia en la producción de objetos realizados en metales preciosos y de otros bienes suntuarios. Pero no sucedió así, como el propio cabildo de la ciudad llegó a manifestar⁹. Nunca la ciudad de Quito conoció un mayor auge

³ Sobre la población de Quito puede verse M. LUCENA SALMORAL, "La población del reino de Quito en la época del reformismo borbónico: circa 1784", *Revista de Indias* 200 (1994), pp. 36-78.

⁴ Un buen ejemplo de ello es el fracasado intento por situar en la ciudad una importante fábrica de loza fina que, supuestamente, debía dar trabajo a 3000 empleados. J. PANIAGUA PÉREZ, "Un intento de reactivación económica en el Quito del siglo XVIII", *Estudios de Historia Social y Económica de América* 12 (1995), pp. 83-104.

⁵ J. PANIAGUA PÉREZ, *Los gremios de plateros...*, p. 45.

⁶ AGI, Quito 140, ff. 170-237.

⁷ ANH/Q., *Presidencia de la Real Audiencia*. 1779. Vol. 14, nº 141, expediente 4138.

⁸ ANH/Q., *Gobierno*, caja 9, doc. Del 20 de mayo de 1726, f. 1.

⁹ P. y A. COSTALES, "Historia de la Casa de la Moneda de Quito (1534-1863)", *Boletín del Archivo Nacional de Historia* 21 (1982), p. 78.

en este sentido. Las iglesias y las viviendas se llenaron de objetos en los que la plata y el oro jugaban un papel primordial. Las razones no nos quedan del todo claras, porque los estudios económicos, hasta el momento, no nos dejan apreciar demasiado sobre el asunto. Una explicación puede estar en que, al fracasar los grandes negocios comerciales, consecuencia de la importante producción pañera, una parte del dinero se desvió hacia el consumo de productos suntuarios, especialmente de aquellos que en sí mismos implicaban un valor que a la postre se podía negociar en caso de necesidad.

Lo cierto es que ni los intentos de reforma ni las buenas intenciones de casi todos lograron reactivar la economía quiteña de una forma llamativa y la crisis se convirtió en secular, aunque no por ello se redujo la producción de bienes suntuarios en oro y plata.

La mentalidad criolla

En el siglo XVIII se ha producido ya una fuerte criollización de la sociedad quiteña. Pero el criollo de la ciudad de Quito convive esencialmente con el mestizo y el indio, y en menor medida con los negros y los mulatos. El criollo, aunque no de una forma tan llamativa como los peninsulares, ocupa los puestos claves en la sociedad y controla, cuando menos, los niveles intermedios de poder. En el fondo se consideran europeos ocupando un espacio geográfico americano. Muchos de ellos viven mirando a Europa como referencia para sus gustos artísticos, pero matizan las influencias a la luz de algo, que si no es nuevo, puesto que el proceso ya se aprecia en el siglo XVII, ahora se desarrolla con todo vigor. Evidentemente, no pueden ser ajenos a su propio medio y lo asimilan en sus gustos, pero como algo secundario o suplementario. Probablemente es esta asimilación superficial del medio lo que hace pensar a algunos autores en un "arte mestizo", aunque nos atrevemos a asegurar que no hay nada más lejos de la realidad.

El criollo, que es el gran consumidor de objetos artísticos, demanda ante todo productos semejantes a los europeos y siente poca atracción por aquello que más directamente le rodea. No olvidemos, que todavía en pleno siglo XIX, tras la independencia política, el viajero francés Ernest Chatron se admiraba de la demanda de copias europeas que se hacía por los clientes a los pintores quiteños "que se dedican más a producir mucho que a realizar obra bien hecha"¹⁰.

En la platería, el arte de la imitación es evidente, sobre todo si consideramos que la mayor parte de las piezas que se conservan tienen carácter religioso y, desde luego, las transgresiones en ese ámbito estaban mucho más limitadas por la propia ortodoxia católica, especialmente cuando se trataba de piezas eucarísticas o con carácter litúrgico. En esa platería

¹⁰ J.M. VARGAS. "El arte ecuatoriano en el siglo XIX", *Revista Cultura* 19 (1984) separata sin paginar.

religiosa una piña, una guayaba, un aguacate, una palmera, etc. no implican una mentalidad mestiza, sino un simple recurso ornamental de algo que el artista tenía ante sus ojos y que no suponía una concepción iconográfica novedosa o con un significado profundo que denotase una mentalidad en la que lo autóctono condicionase en profundidad el trabajo realizado. Era casi siempre un mero recurso decorativo que suplía el desconocimiento de otros.

Sin embargo, el criollo, sí tenía una mentalidad diferente al peninsular o al resto de los grupos sociales y raciales de aquella sociedad. De alguna manera necesitaba reafirmarse y reafirmar su poder y su posición y, en muchos casos, como en el arte que nos ocupa, lo hará a través de los excesos, sobre todo ornamentales, y en la vistosidad conseguida a través de las perlas y las piedras preciosas y semipreciosas, especialmente las esmeraldas y las amatistas. A través de esa riqueza decorativa y material nos muestra un espíritu que subyace en él mismo, lleno de contradicciones y de aspiraciones no conseguidas. Unos buenos ejemplos de la riqueza en plata labrada que se desplegaba en la ciudad nos lo muestra Antonio de Ulloa cuando nos dice: *“en estas (las iglesias) como en la catedral luce cuando hay funciones solemnes la cantidad de plata labrada que sirve de majestad al culto divino y de ostentación a aquellos templos”*; o refiriéndose al *Corpus* de la ciudad también nos comenta: *“y de distancia en distancia se forman altares donde, no menos que en los arcos, luce abundante la plata labrada, sobrepujando los aparadores de ella a las techumbres de las casas”*¹¹

Pero además de esto, el criollo manifestará su atracción por el lujo a través de los propios objetos que utiliza: sillas chapeadas de plata, elementos de monta en plata, muebles con adornos de plata, gran cantidad de joyas y de enseres elaborados en plata, oro, perlas, corales y piedras preciosas... Todo un mar de riqueza que se aprecia en un gran número de testamentos de la época, en donde no faltan tampoco las guarniciones de los vestidos o de otros objetos de cristal y porcelana oriental¹².

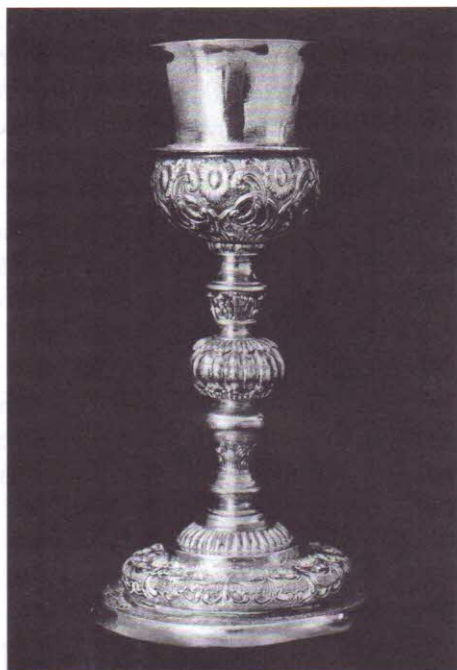
A través de esa riqueza, que refleja un mundo de apariencias, se produce una doble reafirmación. Por un lado, frente a los grupos menos privilegiados de la sociedad y, por otro lado, frente a los peninsulares advenedizos que llegan ocupando altos cargos de la administración, a los que se envidia y se quiere suplantar. Con aquellas manifestaciones de riqueza se compensaba, además, algo que el criollo siempre había valorado sobremedida, la nobleza e hidalguía. De hecho tenían conciencia de pertenecer a un grupo superior al de la media de la población quiteña, aunque con el complejo de no estar igualados a los grupos de peninsulares, con los que establecieron una pugna, salvada, solo a veces, por medio de alianzas matrimoniales o forzando

¹¹ A. DE ULLOA, *Viaje a la América Meridional I*, Madrid, 1990, pp. 340 y 345.

¹² Un buen ejemplo de esto lo constituyen los tibores chinos engastados en plata de que disponían las andas de San Agustín de Quito. ASA/Q., *Inventario de las alhajas. 28 de abril de 1797*, f. 1. J.P. PÉREZ, “La plata labrada de San Agustín de Quito”, *Archivo Agustiniiano* 193 (1991), p. 68.



Lám. 1. Viril de la custodia de la catedral de Riobamba. Museo de la Concepción. Riobamba (Ecuador)



Lám. 2. Cáliz de la iglesia de San Agustín de Quito (Ecuador)

vinculaciones con la nobleza titulada de España, lo mismo que hacían los nobles españoles en la metrópoli con respecto a la monarquía¹³.

Todo ello condicionará también el frenazo en el desarrollo estético. El neoclasicismo, que se desarrollará en España en las últimas décadas del siglo XIX, no acaba de calar. La sobriedad y la limpieza de las formas no son atractivos para la mayoría de los criollos, porque coartan la ampulosidad de sus manifestaciones. El neoclasicismo quiteño es muy tímido y ni siquiera tras la independencia llega a cuajar, puesto que muchas de las piezas que se realizan de acuerdo con esta tendencia presentan grandes resabios del barroco. La falta de necesidad de un cambio social entre los criollos, sin duda, influía sobre posibles cambios estéticos. En el fondo, solo se aspiraba a novedades en el ámbito administrativo, como de hecho quedaría demostrado tras la independencia.

En el caso del arte de la platería la connivencia entre artífice y el cliente era mucho mayor que en otras actividades artísticas y artesanales, puesto que el propio platero solía ser criollo, ya que la legislación prohibía expresamente el ejercicio oficial de este arte a otros grupos raciales que no fuesen los *blancos*, prohibición que se derogó cuando se mandaron aplicar en Quito las *Ordenanzas de Guatemala*, el 12 de octubre de 1776¹⁴. Y ni siquiera esa

¹³ B. MORENO DE VARGAS, *Discursos de la nobleza de España*, Madrid, 1971, pp. 138-141.

¹⁴ AHN/Q., *Gobierno*, caja 25, documento de 10 de noviembre de 1781. J. PANIAGUA PÉREZ y G. M. GARZÓN MONTENEGRO, *Los gremios de plateros...*, pp. 227-234.

legislación parece haber alterado mucho las cosas, puesto que el control del gremio debió evitar la entrada en el mismo de los que en el mencionado documento se llama "indios y otras razas quebradas". Se producía así, de una forma visible en el arte de los metales preciosos el intento criollo por manipular los controles sociopolíticos y económicos de la ciudad de Quito.

Esta negación del mestizaje en la platería, que podemos ampliar a lo que podríamos llamar "artes mayores", no necesariamente suponía una negación total del problema. Donde sí se debió producir un mestizaje fue en la platería indígena -que había seguido desarrollándose a lo largo de todo el periodo colonial al margen de la legislación-, ya que el indio adoptó conscientemente formas del mundo hispánico, como producto de su proceso de dominación, sin tener que abandonar necesariamente sus antiguas tradiciones. Son un buen ejemplo de esto los tupos realizados con monedas del periodo español, es decir, la adaptación elementos hispánicos a objetos de tradicional uso indígena.

El fenómeno religioso

Decir que la sociedad quiteña del siglo XVIII, como la de otros lugares del mundo hispanoamericano, tenía un marcado tinte religioso, no es decir mucho. Sería simplemente corroborar una obviedad. La religión marcaba la vida diaria de los habitantes de la ciudad. Sus fiestas, eventos, conmemoraciones... estaban siempre teñidas de un espíritu cristiano más o menos sincretizado con el mundo indígena, dependiendo del tipo de festividad. Esa centuria, además, supuso la eclosión total del barroco postridentino, aunque ahora popularizado y llevado a unos niveles en los que la población en general podía disfrutar de él. Era, por tanto, la asimilación de la ya vieja ideología barroca llevada y generalizada hasta en los niveles más populares de la sociedad. Sin embargo, la transcendencia de Trento no había logrado que el contenido de la liturgia llegase a los fieles y éstos se vieron en la obligación de superar el aburrimiento y el cripticismo con el desarrollo de un arte y de una religiosidad más popularizada que supliese todo aquello. La forma se impuso sobre el contenido oficial. Las actividades religiosas al interior de los templos tendían a adquirir sentido por medio de los efectos sensoriales: luz, color, música, olor, lujo, etc.¹⁵

La producción de los plateros no fue ajena a este proceso. Sin duda, reflejó como nunca unas circunstancias que se perpetuarían en el tiempo. Incluso su producción civil estuvo marcada por ese espíritu religioso: se enmarcaban en ostentosos marcos de plata las imágenes de las devociones familiares, muchas joyas se complementaban con elementos propios de la tradición cristiana. Se tendió, pues, a la sacralización de casi todo, unida a elementos de vistosidad y riqueza.

¹⁵ Este fenómeno le hemos estudiado ya en J. PANIAGUA PÉREZ, "La cofradía quiteña de San Eloy", *Estudios Humanísticos. Geografía. Historia. Arte* 10 (1988), pp. 204-206.



Lám. 3. Tabernáculo del monasterio de la Concepción de Quito (Ecuador)



Lám.4. Limosnero del convento de la Merced de Quito (Ecuador)

La apariencia fue todo un fenómeno de la sociedad criolla quiteña del siglo XVIII y llegó a invadir los espacios sagrados. En ello los plateros tuvieron mucho que ver: la madera de los retablos se recubría con plata, las pinturas se complementaban con elementos del mismo metal. Se falsearon con chapas de metal precioso blandones, centilleros y otros objetos, todo en un afán por ocultar los materiales considerados como menos nobles. Así, la orfebrería religiosa del siglo XVIII se convertía en una especie de reflejo de una sociedad que también ocultaba a través del lujo y de la ostentuosidad una realidad mucho menos halagüeña.

Los metales preciosos, por tanto, se convirtieron en algo imprescindible para el culto. Ciertamente es que el fenómeno no era nuevo, pero ahora adquirió unas dimensiones nunca igualadas. Y todo ello se producía, como ya hemos mencionado, en un momento de grave crisis económica. ¿Era la necesidad de satisfacer a Dios, la Virgen y los santos para que amparasen a unos habitantes expuestos continuamente a los reveses de la fortuna?. Es muy probable que sí, lo cual mezclado con el espíritu criollo de abundancia y la necesidad de hacer comprensible un ritual, del que ya hemos hablado, daría como producto esa gran riqueza en el arte de la platería. No debemos olvidar que aunque el cristianismo, en este caso en su vertiente católica, entra dentro de la categoría de las religiones transcendentales, a niveles populares y personales tenía más una categoría de religión immanente y, por tanto, los sentidos adquirirían una gran relevancia.

Todo ello ha llevado en muchas ocasiones a suponer que el gran cliente de los plateros era la iglesia. Verdad que sólo lo era a medias. Un repaso a las testamentarias quiteñas nos pone de manifiesto el exagerado consumo de bienes suntuarios de carácter privado. Ahora bien, las grandes obras fueron esencialmente dirigidas a los templos, santuarios, conventos y monasterios de la ciudad. Ellos eran de los pocos clientes que estaban en condiciones de asumir grandes obras de metales preciosos con los beneficios que obtenían de sus créditos, de sus propiedades o de las simples donaciones.

Tampoco hay que olvidar que muchos privados ofrecieron a las iglesias piezas de una categoría en cuanto a calidad y valor metálico que ellos mismos no tenían en sus viviendas. Sin duda, eso entraba en la idea de propagar la imagen del propio donante en su propio mundo y justificar su existencia como grupo de privilegiados que invierten y que ponen a disposición de la comunidad, por medio de los objetos religiosos, su propia riqueza y prebendas. En un mundo donde la externalización de la religión tenía tanta fuerza, lo ornamental no podía quedar relegado a un segundo plano y se convertía en un buen elemento de imagen de los más pudientes. Y, de hecho, el cambio político tampoco alteró aquello, pues los vencedores se apresuraron a hacer donaciones de objetos suntuosos a los conventos, iglesias y santuarios. Estamos, pues, ante un espíritu religioso en el que lo que importaba era la apariencia y, por tanto, lo ornamental no podía faltar.

El producto de todo aquello fue la gran abundancia de grandes objetos religiosos realizados en plata, como frontales de altar, sagrarios, custodias, ornamentaciones de retablos, cruces de gran tamaño, expositores, todo ello unido a objetos de menor envergadura o a otros falseados, pero no por ello menos llamativos¹⁶.

En todas estas donaciones las imágenes de la Virgen fueron las más favorecidas. Sus vistosas coronas de oro, plata y piedras preciosas proliferaron, especialmente en aquellas imágenes de mayor devoción de la ciudad, en las que él o los donantes podían ver mejor reflejada su contribución a aquella sociedad, ya que el culto mariano había conocido un enorme desarrollo a lo largo del periodo colonial y se había popularizado hasta unos extremos casi increíbles en función de viejos sincretismos, de luchas iconográficas entre las órdenes religiosas y de lugares de peregrinación. La donación de una corona era una buena manifestación de la piedad del donante y un buen elemento de propaganda de cara a la sociedad. Buen ejemplo de ello es la gran cantidad de coronas marianas que se conservan en la reserva del Banco Central del Ecuador, en Quito.

¹⁶ Recordemos que en el siglos XVIII se hacen la mayor parte de las piezas de gran tamaño que hoy nos encontramos en la capital quiteña o que conocemos por la documentación, tales como las andas del Rosario, de San Agustín y de San Eloy. Se realizan o se recomponen grandes custodias como las de la catedral, San Francisco, Santa Clara. A este momento corresponden los frontales de la catedral y de San Francisco. Se elaboran los tabernáculos que podemos ver en San Francisco, Santo Domingo, La Concepción, Santa Clara, etc.

Por último, no podemos dejar de lado los temas iconográficos, reveladores como pocos de una mentalidad, aunque en el caso de la platería religiosa quiteña del siglo XVIII entran dentro de la más pura ortodoxia católica. Frente a las transgresiones iconográficas que podemos encontrar en la pintura, la platería se muestra mucho menos abierta a las elucubraciones del artista o de los mecenas. La orfebrería religiosa estaba destinada, esencialmente, a los actos litúrgicos y, por tanto, existía sobre ella una mayor vigilancia en cuanto a los temas a tratar. Las autoridades eclesiásticas ejercieron sobre esa platería religiosa un control más férreo. Estamos, pues, ante un arte en el que predomina lo ortodoxo.

Aunque evidentemente, los temas tratados son muy abundantes, no vamos a tratar aquí los peculiares de cada Orden, condicionados por la propia extensión de la misma o por la riqueza de sus conventos e influencia sobre la sociedad. Tampoco, como es lógico, vamos a considerar la cruz o el anagrama mariano, siempre presentes dentro de la tradición católica y de los que podemos encontrar ejemplos a lo largo de toda la centuria en todos los templos, conventos y colecciones de la ciudad.

En las piezas de platería, fuera de las excepciones que hemos mencionado y salvando algunos honrosos ejemplos como el expositor del monasterio de la Concepción o los de los Museos de Santo Domingo, la Merced o el Banco Central, por ejemplo, la iconografía tiende a ser muy repetitiva y alejándose de aquellas piezas que nos mostraban un mundo que, aunque pagano, se había cristianizado. El mejor ejemplo de esto último, y que se nos presenta como ruptura del siglo XVIII es uno de los frontales de la catedral de Quito, obra realizada por Jacinto Pino Olmedo en 1700, en el que se recrea el mundo de las sibilas, copiadas de la obra de Baltasar Porreño¹⁷.

En este siglo XVIII, como decíamos, la iconografía tenderá a cristianizarse hasta el extremo. Tema esencial será ahora el de los sagrados corazones. Esta advocación, muy extendida por los jesuitas, no entró en declive tras su expulsión, pues había arraigado hasta límites insospechados. La vinculación de esta iconografía a la actividad jesuítica la podemos encontrar en las magníficas representaciones que se pueden ver en la fachada de la Compañía. En la platería serán las piezas eucarísticas el lugar preferente para la ubicación de estos símbolos, especialmente los soles de las custodias. Algunos de los ejemplos más vistosos son, sin duda, la custodia de la catedral de Riobamba y la de la catedral de Quito.

En cuanto a temas iconográficos zoomorfos son de especial relevancia los relacionados con los temas eucarísticos, como el cordero místico y el pelícano. La paloma, como símbolo del Espíritu Santo, nos aparece frecuentemente muy relacionada con el tema eucarístico, en las custodias.

De especial relevancia son los símbolos que hacen referencia a la realeza, como las coronas y el águila bicéfala, símbolo de la monarquía hispánica.

¹⁷ B. PORREÑO, *Oráculo de las doce sibilas, prophetisas de Christo Nuestro Señor entre los gentiles*, Cuenca, 1621. J. PANIAGUA PÉREZ y G.M. GARZÓN MONTENEGRO, *Los gremios de plateros...*, pp. 176-178.

Estos temas, que proliferaron mucho en el siglo XVIII, se mantuvieron en el XIX, tras la independencia, como causa de la asimilación del poder supremo de la monarquía a la realeza divina.

No menos importantes son los temas relacionados con la pasión de Cristo, omnipresentes en todo el arte quiteño del siglo XVIII. El tema pasional siempre tuvo una clara preferencia entre los plateros y respondía a una concepción religiosa más o menos premeditada dentro de una religiosidad que trataba de imponer la pasividad. El sufrimiento de Cristo justificaba, sin duda, el sufrimiento de los hombres en una sociedad siempre desgarrada por las contradicciones.

La limitación iconográfica no debemos desvincularla del fenómeno de la idolatría, ya que probablemente se evitó a toda costa el recurrir a proliferaciones simbólicas en donde una parte de la cristiandad tenía todavía unas creencias que eran muy endebles o susceptibles de mezclarse con las viejas creencias que aún no habían muerto.