

Grabados centroeuropeos para la elaboración de la custodia de San Francisco de Cuenca (Ecuador)

JESUS PANIAGUA PÉREZ
Universidad de León

La proyección artística y cultural del mundo centroeuropeo sobre los antiguos territorios de la Audiencia de Quito está fuera de toda duda, como lo está el de las influencias del mundo italiano y el oriental. El vehículo de esas influencias, como en el caso que vamos a estudiar, fue habitualmente el de los religiosos, ya que un buen número de ellos –nacidos o residentes en diferentes lugares del mundo– acabaron por asentarse y llevar hasta Quito las ideas artísticas en boga en sus lugares de origen. En ese sentido destacarían los jesuitas y franciscanos relacionados con Italia y el Centro de Europa, mientras los agustinos se caracterizarían por poner en contacto a Quito con el mundo oriental.

Producto de algunas de estas conexiones –y concretamente las centroeuropeas– va a ser esta magnífica custodia de san Francisco de Cuenca para la que no resulta demasiado aventurado pensar que se utilizaron incluso grabados de Alberto Dürero.

Breve noticia histórica de Cuenca y del convento de San Francisco

La ciudad de Cuenca del Perú, conocida así por hallarse en tierras del antiguo virreinato peruano, fue llamada también durante el período de dominación española Santa Ana de los Ríos de Cuenca, por estar situada en la confluencia de los ríos Machángara, Yanuncay, Tarqui y Matadero. Con ambos nombres se conoció a esta urbe, situada al sur de la actual República del Ecuador, en la tradicional carrera de Quito a Lima. Hoy día es la ciudad más importante de la región del Austro Ecuatoriano y capital de la provincia del Azuay, siendo una de las poblaciones de la nación ecuatoriana que mejor ha sabido conservar su pasado colonial y republicano.

La fundación tuvo lugar el 12 de abril de 1557 y se debe a Don Gil Ramírez Dávalos, nombrado gobernador de Quito por el virrey Hurtado

de Mendoza y encargado por éste de la erección de dicha localidad en memoria de la tierra Donde entroncaban las raíces familiares del citado virrey peruano, que ostentaba el título de marqués de Cañete. Para ello se eligió como sitio ideal un lugar Donde en época prehispánica se había elevado la ciudad de Tomebamba, capital de los cañaris, fundada por el inca Tupac Yupanqui, que arrebató aquellos territorios a los scyris de Quito con la anuencia de sus propios pobladores. De nuevo los quiteños hicieron la reconquista, y sería Huaina Cápac, a finales del siglo XV, quien de nuevo reconquistase la ciudad para los incas con el gran apoyo de sus propios habitantes, cansados de la explotación de sus dominadores del Norte. Fue el citado emperador inca el que comenzó la reconstrucción de la urbe fundada por su antecesor, enriqueciéndola hasta un punto que Cieza de León quedó admirado de su grandiosidad y pasada opulencia¹. Las guerras civiles de los incas y la depredación llevada a cabo por los españoles dieron al traste con toda aquella riqueza y grandiosidad en muy pocos años.

No fue, sin embargo, Gil Ramírez Dávalos el primero de los españoles en pisar aquellos territorios, ya que por allí habían pasado con anterioridad Sebastián de Belalcázar, Gonzalo de Pizarro y el propio Don Cristóbal Vaca de Castro, entre otros, aunque no será hasta el virreinato del citado Hurtado de Mendoza cuando se decida la fundación de la población española, trazada a cordel, cercana a las minas de Santa Barbara, Espíritu Santo y otras, y no exactamente sobre al antigua Tomembamba, aunque prácticamente al lado²; quedaba así fundada aquella urbe, que pronto sería la segunda en importancia de los territorios quiteños “en el vistósímo y ameno valle de Bamba, en 2 grados 53 de latitud meridional y en 29 minutos de longitud occidental”³. La ciudad se organizó como casi todas las hispanoamericanas y pronto los plateros, que no se constituyeron oficialmente como gremio hasta el siglo XVIII, se fueron a ubicar en la calle de las Tenerías, entre las iglesias de San Agustín y Santo Domingo.

¹ DE LEON, C., *El Señorío de los Incas* (Madrid, 1985), pág. 185. Del mismo autor la *Crónica del Perú* (Madrid, 1984), pág. 208.

² Es mucho lo que queda por saber de la antigua ciudad cañari, cuyos restos estan siendo sacados a la luz en el presente por un equipo de investigadores del Banco Central del Ecuador, sin que, hasta el momento, se haya llegado a una solución definitiva sobre todos los componentes urbanos de aquel gran centro, cuyos mejores restos han aparecido en torno a la actual avenida cuencana —no conquense— de Huayna Cápac.

³ DE VELASCO J., *Historia del Reino de Quito* (Caracas, 1981), pág. 393.

Tampoco esos orfebres cuencanos llegaron a formar una cofradía, como sucedió en Quito, única ciudad de la audiencia Donde conocemos la existencia de tal organización⁴.

Inmediatamente tras la fundación de la ciudad comenzaron las tareas de organización para acoger a los nuevos habitantes. El aspecto religioso era uno de los esenciales y en la planificación quedaba claro que la nueva población debía tener su iglesia mayor en la plaza central, para lo que el virrey haría una donación, que ampliaría posteriormente con el noveno de los diezmos de la ciudad y su jurisdicción⁵. En lo eclesiástico la dependencia iba a quedar marcada con respecto al obispado de Quito, aunque la necesidad de una diócesis en Cuenca se vio desde un principio como una necesidad, pero no iba a tener lugar hasta bien entrado el siglo XVIII, en que Carlos III decide la nueva fundación aprobada por un breve de Clemente XIII en 1769 y que se vería ratificada por la cédula real del citado monarca con fecha de 13 de junio de 1779, siendo el primer obispo el malagueño José Carrión y Marfil (1787-1798).

En aquel panorama fundacional de Cuenca los primeros sacerdotes en aparecer fueron los del clero regular, ya que en el propio acto de fundación se hallaba presente el franciscano fray Tomás Calvo, que recibió en el reparto de solares una cuadra para la elevación de un monasterio. Esto iba en contra de lo que ya había proyectado el virrey Hurtado de Mendoza que quería que la primera de tales fundaciones de frailes fuese la de los dominicos; pero éstos no hicieron acto de presencia en la ciudad hasta 1559 con Fray Miguel de Montalvo⁶; para entonces los franciscanos ya tenían muy avanzadas las tareas de construcción de su convento e iglesia en el lugar que hoy ocupan. Después de su fundación urbana, los hijos de San Francisco comenzaron su tarea cristianizadora llegando a controlar durante el siglo XVI y primera mitad del XVII las doctrinas de tres de los lugares más importantes de la jurisdicción: Paute, Gualaceo y Molleturo⁷.

⁴ PANIAGUA PEREZ, J., "La cofradía quiteña de San Elo", *Estudios Humanísticos* 10, (León, 1988), págs. 197-213.

⁵ Archivo Municipal de Cuenca, A. H. M/C. *Libro I de Cabildos*, f. 130 v.

⁶ CHACON ZHAPAN, J., *Historia del Corregimiento de Cuenca* (Tesis doctoral inédita), Cuenca (Ecuador), 1982.

⁷ Todo el aspecto de doctrinas y su evolución puede verse en PANIAGUA PEREZ, J., *La plata labrada en la Audiencia de Quito (La provincia del Azuay) Siglos XVI-XIX* (León, 1979), págs. 48-57.

A partir del momento de su instalación en Cuenca, los franciscanos se convirtieron en una orden de gran relevancia en el medio hasta el instante mismo de la independencia. Lógicamente, la importancia adquirida se tradujo en una gran riqueza suntuaria de su iglesia, todavía una de las más llamativas de la ciudad, con su magnífico retablo y púlpito barroco, que han conseguido superar la masiva destrucción de obras de arte. Pero sin duda, una de las piezas más destacadas de las que conserva el templo de San Francisco es la magnífica custodia que ha conseguido preservarse hasta nuestros días. La riqueza suntuaria de los franciscanos se explica fácilmente por la fama de su orden tercera y el deseo de muchos ciudadanos de ser enterrados en el citado templo con el hábito seráfico, dejando a cambio importantes donaciones, que se traducían a menudo en ricos objetos litúrgicos por no poder la citada orden de frailes menores acumular riquezas inmobiliarias.

Descripción de la custodia

Se halla realizada esta obra en plata sobredorada y pedrería de varios colores. Como casi todas las piezas ecuatorianas carece de marcas e inscripciones⁸, lo que dificulta su catalogación, aunque no es excesivo suponer que es una pieza realizada en la primera mitad del siglo XVII, e incluso antes, si tenemos en cuenta algunos elementos decorativos arcaizantes. Además, en 1580 se estaba finalizando la construcción del templo y es muy probable que no tardase muchos años en aparecer esta pieza. Las medidas son de 99 cms. de altura por 38 cms. de lado del pie. El viril tiene un diámetro de 40 cms. en total y 11 cm. la caja.

El pie cuadrangular se halla elevado sobre una sencilla crestería de hojas de acanto caladas. En el centro de cada lado se genera un resalte semicircular sobre el que se ubican cabezas de querubines dentro de una tradición decorativa quiteña muy propia de los siglos XVI y XVII⁹; todo ello hace que el perfil de ese pie tenga un aspecto mixtilíneo. La primera

⁸ Sobre la falta de marcas en la antigua audiencia quiteña puede verse PANIAGUA PEREZ, J. y GARZON MONTENEGRO, G. M., "Notas sobre la legislación de platería en los territorios quiteños durante el período colonial", *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, El Escorial (Madrid, 1991), págs. 365-383.

⁹ Recuérdense, por ejemplo, la decoración de la puerta de los pies de la catedral de Quito o las enjutas de muchas construcciones quiteñas del siglo XVII, sin contar los enmangues de las custodias del citado siglo e incluso la más antigua del museo de Santo Domingo

zona elevada es plana y sobre ella se inscribe otra circular de borde oblicuo, a la que sigue otra de perfil cóncavo, volviéndose a repetir el mismo esquema, aunque en la parte más elevada la forma tiende a adquirir hacia el centro un aspecto troncocónico que recoge el ástil. A pesar de toda esta superposición de zonas el aspecto general del pie ofrece una apariencia de escasa altura. En ambos lados del pie se ubican dos ángeles, con un gran movimiento en sus ropajes y la cabeza ceñida por una cinta, que portan símbolos pasionales.

El ástil se compone de varias formas cilíndricas divididas por platos de suave borde que se separan por unas figuras antropomorfas que sirven de nudo y que representan a las virtudes teologales; esas formas cilíndricas se dividen verticalmente por cuatro pares de asas de tornapuntas de aspecto vegetal y con forma de "S". Sobre dicho ástil se ubica un ángel que porta sobre su cabeza el libro de los siete sellos con el Cordero Místico; dicho ser celestial es flanqueado por otras dos figuras angélicas, vinculadas al ástil por una barra de plata y que, lo mismo que las del pie, portan símbolos pasionales, visten ropajes de gran movimiento y ciñen su cabeza con una cinta.

El viril se halla dividido en tres zonas, como casi todos los que encontramos en Ecuador durante el período colonial. En primer lugar, está la caja de marco sencillo y sin decoración, que se rodea de una línea de cabezas de querubines adosados a una plancha polilobulada. Otra zona más amplia se halla calada con dieciséis formas acorazonadas y motivos vegetales simétricos, que se ornan, a su vez, con racimos de pedrería, de los que han desaparecido algunos. La tercera zona corresponde a treinta rayos, que brotan de tornapuntas espaldadas en forma de "C", en los que alternan los rectos con los ondulados, rematados todos ellos en estrellas de siete puntas con piedras centrales en cabujón. El remate del viril se hace con una cruz latina de pedrería y cantoneras flordelisadas, la cual brota de una base circular, también de pedrería.

Los datos documentales que tenemos sobre esta obra ya son muy tardíos, al haber desaparecido el archivo del convento y haber abandonado la comunidad franciscana la ciudad de Cuenca. Tampoco el archivo franciscano de Quito nos ofrece, hasta el presente, mucha luz sobre esta pieza, ya que el primer inventario de alhajas y ornamentos de Cuenca que allí se

ha encontrado data de 1822¹⁰. La primera noticia documental que tenemos sobre la custodia es de 1792 y se refiere sobre todo a asuntos de la pedrería de la pieza, de la que se conserva muy poco en el presente. Esas noticias tardías se deben a un robo sacrílego habido en el año citado, tras lo cual se decide que obra de semejante valor pase a manos de un cuidador particular de confianza, lo cual le tocó en suerte a doña Jacoba Polo¹¹. Tras aquella sustracción de la pedrería y algunos elementos ornamentales de la pieza, como la doble cruz de remate, se repuso la pedrería y posteriormente, en 1813, se siguieron añadiendo piedras, perlas, oro y plata. No sabemos si ello se debió a que la primera refacción no fue completa o simplemente a que hubo un posterior deterioro¹².

La primera descripción que tenemos de la obra es también tardía y data de 1794, procedente de un inventario de bienes del templo franciscano¹³. En tal documento reza el siguiente texto:

“Primeramente una custodia grande dorada en el sagrario, la que está adornada con las piedras y halajas siguientes: una cruz grande de oro encima de el sol, que sirve de corona, con su pedestal, la que está esmaltada con cincuenta y tres perlas, entre grandes y pequeñas, y éstas de costrillo y las grandes de pedrería, con el peso de oro de veinte y siete castellanos y medio, tres esmeraldas en la cabeza y brazos con diez y nueve piedras verdes, así en la cruz como en el pedestal, y en éste una ametista de corazón enjoyada en oro, y otra colorada cuadrada en medio de la cruz, dos medias lunas de brillantes guarnesidas en oro con el peso de cuatro castellanos, dose sobrepuestos o joyas ensima de los rayos prinsipales con el peso de trese castellanos enjoyados de piedras de varios colores, una joya pequeña de oro con un(a) hojuela de esmeralda grande y rodeada de otras esmeraldas pequeñas, la media luna de oro con el esmalte de esmeraldas finas y rodeada de perlas por la parte del asiento; sobre esta media luna un sobrepuesto de oro con cuatro esmeraldas y una perla y quatro chispillas de diamantes con más seis perlas grandes alrededor de el sobrepuesto,

¹⁰ Archivo del convento de San Francisco de Quito, A. S. F/Q. *Inventarios de alhajas del convento de San Francisco de Cuenca*, Leg. 7, nº 9.

¹¹ Archivo de la curia arzobispal de Cuenca (Ecuador), A. C. A/C. *Economía* 12024, f. 7.

¹² A. C. A/C., *Economía* 12024, *Libro de inventario de la iglesia de San Francisco de Cuenca*, f. 29.

¹³ *Ibíd.*, ff. 1-1v.

y a los lados en cada uno dos sobrepuestos pequeños con sus perlas pequeñas, más tras la cruz una joya de catorse brillantes engastados en oro”.

Vista la riqueza de que disponía la pieza hay que encuadrarla con otras muchas de la antigua audiencia de Quito, con las que no coincide demasiado en cuanto a formas, aunque sí se hizo una característica el despliegue de medios en los materiales de ejecución; entre esas piezas podemos citar las custodias de la Concepción de Riobamba, San Francisco y Santa Clara de Quito y las ya desaparecidas de la Compañía y San Agustín, también en la capital ecuatoriana¹⁴. De todos modos, y a pesar de la riqueza de la custodia franciscana de Cuenca, su grandiosidad y vistosidad estuvieron muy lejos de las demás citadas.

Valor iconográfico de la pieza

El valor iconográfico de esta custodia se inicia en el propio pie, donde la existencia de cabezas de querubín, superpuestas en la primera zona, dan a la pieza un sentido de elevación y de glorificación de la Eucaristía, aunque lejos todavía de la grandilocuencia con la que se utilizarán estos mismos motivos en el barroco o el rococó quiteños y de otros lugares del orbe católico. También en el pie encontramos a ambos lados las imágenes de dos ángeles de cuerpo entero y de rodillas, portadores de sendos símbolos de la pasión de Cristo. El de la izquierda lleva en su mano una sencilla cruz latina, mientras que el de la derecha porta la columna de los azotes de Cristo.

En el ástil, y sirviendo de nudo, el repertorio iconográfico cambia. Aquí son tres figuras unidas por la parte posterior las que se nos presentan. Se trata de las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad. Al frente, la fe, con los ojos vendados, porta como símbolo en su mano derecha el tradicional cáliz que la distingue, mientras en la izquierda le queda el resto de una cruz, que también utiliza como símbolo de identificación. A su izquierda se encuentra la esperanza con el áncora distintivo en su mano derecha, mientras con la izquierda recoge su ropaje. Por último, se halla la caridad, carente de símbolos, aunque con las manos pro-

¹⁴ Sobre la custodia de San Agustín se ha hecho un reciente estudio por PANIAGUA PEREZ, J., “La plata labrada de San Agustín de Quito”, *Archivo Agustino* (Valladolid, 1991). Del mismo autor ha sido entregada para su publicación en el homenaje al Dr. Hernández Perera un estudio que incluye la custodia de Santa Clara de Quito.

yectadas hacia adelante en postura de sujetar al niño que la caracteriza y que ha desaparecido de la obra.

En la parte superior del ástil encontramos el ángel portador del libro de los siete sellos sobre el que descansa el Cordero Místico, siguiendo la tradición apocalíptica de San Juan, que se puede entroncar perfectamente con el sacramento eucarístico, cuando decía:

“¿Quién es digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Pero nadie es capaz... El Cordero se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono... Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y con tu Sangre compraste para Dios hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación”¹⁵.

A ambos lados del arcángel se ubican, exentos del viril y sujetos por una barra de plata, sendos ángeles que portan símbolos de la pasión. El de la izquierda lleva la esponja empapada en vinagre y el de la derecha la lanza de Longinos.

Sobre el Cordero, y proyectándose dentro del viril, nos encontramos una forma cónica que nos recuerda el cuerno del unicornio, símbolo cristiano de la palabra de Dios e incluso de la Virgen. No sería de extrañar este último significado, pues es bastante frecuente que en las custodias franciscanas quiteñas aparezcan representaciones inmaculistas, ya que ellos fueron, durante todo el período colonial, los grandes defensores del que iba a ser gran dogma mariano con el devenir de los tiempos¹⁶. Por otro lado, la vinculación de representaciones marianas y eucarísticas fue algo bastante común en los territorios de la audiencia de Quito y, en concreto, en el siglo XVII, tuvo un gran valedor en la pintura con Miguel de Santiago¹⁷.

El viril es en sí todo un símbolo del sacramento del pan y el vino, que en el mundo andino tampoco debemos desvincular del culto solar como pervivencia del mundo prehispánico. De tal modo que las figuras solares pudieron favorecer la expansión de los cultos cristianos por su

¹⁵ SAN JUAN, *Apocalipsis*, 4, 22.

¹⁶ Buen ejemplo de ello en Ecuador son las custodias de Sayausí y Sigsig (Azuay).

¹⁷ Son muchos los ejemplos de representaciones de Inmaculadas eucarísticas los que conocemos en Quito para el siglo XVII, pero como ejemplo dentro de la ciudad de Cuenca se pueden citar los cuadros de la escuela de Miguel de Santiago que se conservan en el museo del convento de la Concepción.

vinculación con los motivos religiosos primitivos, como sabemos que ocurrió con otros referentes religiosos. No debe extrañarnos, por tanto, la riqueza que adquieren en todos estos lugares esas partes de la pieza eucarística, llegando a finales del siglo XVII a una variedad de formas insospechada. Pero en el sentido de glorificación del cuerpo de Cristo aparecen también, en torno a la caja de la sagrada Forma, un halo de querubines, como ángeles en constante contacto con Dios dentro de las escalas celestiales.

El conjunto de la pieza presenta un valor iconográfico muy especial. Por un lado, la exaltación de la Eucaristía como representación del cuerpo de Cristo hace que tomen un lugar relevante los símbolos de la pasión, portados por los cuatro ángeles que encuadran de dos en dos el ástil de la custodia. También el citado ástil está concebido en forma de cruz y en relación directa con el árbol de la vida y, en realidad, los tornapuntas del ástil y algunos otros elementos tienen formas vegetales, lo que nos lleva a entroncar con la cruz arbolada que se difundió en la Edad Media por Italia y el mundo centroeuropeo e incluso por España. Es el árbol del paraíso, símbolo del pecado que se supera por medio del sacramento eucarístico. De hecho, el libro que corona este ástil, dentro de una alegoría al Apocalipsis, es el libro de la vida, identificado en ocasiones con el árbol de esa misma vida.

Visto todo lo anterior, cabe pensar que se hallan fuera de contexto las virtudes teologales, que forman parte del ástil, pero no es así, ya que éstas pueden ser interpretadas a la luz de la patrística como los beneficios que el hombre podía conseguir a través del sacramento de la Eucaristía¹⁸. Existe además un contenido plenamente franciscano en la aparición de tales virtudes, ya que es el propio San Buenaventura quien, al hablar del sacramento del pan y el vino, dijo que la capacidad para recibir a Cristo no reside en el cuerpo, sino en la mente, y que ésta sólo aprehende a Cristo esencialmente por las virtudes teologales¹⁹.

Entra también dentro de la línea de San Buenaventura y otros padres de la Iglesia la presencia de ángeles en la custodia de San Francisco de Cuenca, ya que en torno a la caja del viril se ubica toda una línea de querubines como miembros de la suprema jerarquía de los ángeles y en con-

¹⁸ Todo esto puede verse con bastante claridad en HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos* (Madrid, 1987), pág. 326.

¹⁹ SAN BUENAVENTURA, "Breviloquio". *Obras Completas*, t. I., pág. 402.

tacto con Dios, ante quien están siempre en perpetua adoración. Otro ángel sin alas porta el libro de los siete sellos con el Cordero y el viril. Por último, nos encontramos como desplazados de la pieza aquellos otros ángeles que son portadores de los símbolos de la pasión de Cristo y que estarían en la última de las categorías angélicas; son aquellos que aparecen en los laterales del pie y flanqueando el ástil.

El modelo y la datación

Esta custodia, de asiento a medio camino entre los modelos arquitectónicos y los portátiles, presenta unos rasgos poco comunes en la platería hispanoamericana, y de manera muy especial en la ecuatoriana. Hasta el presente no hemos encontrado ningún modelo parecido al que aquí presentamos, por lo que hemos de considerar como una de sus características la originalidad.

No cabe duda que el platero que realizó la obra recurrió a los grabados para su ejecución, y que fue el mundo centroeuropeo el que inspiró la pieza. El nombre que salta inmediatamente a la consideración del estudio es, sin duda, el pintor alemán Alberto Durero, debido a que hay demasiadas connotaciones que nos hacen pensar en él. Ya, de alguna forma, la propia organización del ástil nos incita a pensar en aquel monumento diseñado por él y referente a la guerra de los campesinos.

Pero son las imágenes de bulto las que más en contacto nos ponen con el pintor germano por sus formas, disposición y movimiento. De todos modos, la propia composición nos lleva a relacionar esta custodia con las obras pictóricas del Renacimiento de los países de la Europa Central y de la propia España a través de esas influencias. La figura central de Cristo en sus diferentes manifestaciones y a su alrededor los ángeles, portadores en muchos casos de los símbolos de la Pasión, son un tema muy frecuente en los lugares citados. Este tipo de composición resulta más evidente cuando Jesús aparece crucificado. Buenos ejemplos de todo ello los encontramos en pintores de la talla de Van Eyck, Van der Weiden, Memling y otros muchos, amén del propio Alberto Durero. En el pintor alemán este tipo de composición resulta evidente en obras como su grabado de la Trinidad o el Cristo en la cruz del *Eichstätt Missal*²⁰. También parecen relacionarse con él la presencia de las tres virtudes en el ástil, que podemos

²⁰ *Eichstätt Missal* (Nuremberg, 1517).

relacionar con la escena central del grabado del "Martirio de los diez mil cristianos".

El viril resulta igualmente de sumo interés, pues, aunque se pueda incardinar en un modelo con gran éxito en el mundo ecuatoriano del período colonial, también aparece vinculado a aquellos grabados que realizó Durero por influencia de Leonardo durante su estancia en Italia. Aunque en este caso el platero haya traducido aquellas formas de entrelazos lineales en formas vegetales, probablemente lo hace por la propia consideración iconográfica que ya hemos mencionado de la custodia concebida como árbol de la vida²¹.

Resulta evidente en la pieza la utilización de grabados para su ejecución, y en especial, como hemos mencionado, los procedentes del ámbito centroeuropeo. Ello no debe resultar extraño en absoluto, pues el convento de San Francisco de Quito estuvo muy relacionado con aquellos territorios desde su fundación. En el convento quiteño habían desarrollado su actividad fray Jodoco Ricke, fray Pedro Gosseal, Germán el alemán y Jácome Flamenco. No se debe olvidar tampoco el colegio de San Andrés, que funcionó en el convento franciscano de Quito, donde se enseñó a los indios todo tipo de oficios, y de manera especial, y bajo la mano de fray Jodoco Ricke, el arte de la pintura, de la escritura y del apunte de libros²². Por tanto, no nos parece nada especial que en este colegio funcionasen los grabados como elementos a imitar de la pintura europea y que los plateros, por petición de los frailes o por propia voluntad, recurriesen a su utilización.

La obra plantea unos problemas serios de datación al no haber encontrado una semejante en El Ecuador. Todo parece indicar que se trata de una pieza realizada antes de 1650, y probablemente en torno a 1600. Aun en la improbable hipótesis de que fuese posterior a esa fecha hay que considerar que el modelo utilizado para su ejecución responde a estampas o dibujos del siglo XVI. Sí resulta más lógico pensar que posteriores refacciones a la fecha de ejecución hayan alterado algunos elementos de la custodia.

²¹ Estos grabados de entrelazados pueden verse en KURTH W. (Ed.), *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer* (Nueva York, 1963), láms. 204-206.

²² COMPTE, F. M., *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*, t. I (Quito, 1885), pág. 25.

La crestería del pie es un elemento que tiende a desaparecer en los pies de las piezas eucarísticas ecuatorianas a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Las formas cóncavo-convexas del pie tienden a una planitud que nos aleja del siglo XVII y no resultan tan cortantes como las propias de la segunda mitad de esa centuria. El ástil tampoco responde a modelos manieristas, sino que en su disposición se aprecian concepciones más arcaizantes, incluso en los propios motivos vegetales de las asas; de alguna forma nos recuerda este ástil las columnas retalladas del Renacimiento. Los propios elementos técnicos no nos permiten pensar en el siglo XVIII, ni siquiera en un momento muy avanzado del XVII, ya que la pieza se halla elaborada con técnicas de buril, calado y vaciado con una ausencia total del repujado, que comienza a imponerse en Quito en el último cuarto del seiscientos. En las representaciones humanas, por otro lado, el hieratismo de algunas y el movimiento de otras, conseguido por el ropaje, nos hacen pensar más en momentos cercanos al quinientos.

No hay que descartar, sin embargo, una manipulación decimonónica de esta custodia, como de otras muchas del Azuay, en las que intervino casi siempre el gran platero cuencano que trabajó en los años inmediatamente posteriores a la independencia ecuatoriana, Enrique Alvarado²³. Esa manipulación es la que pudo conducir a la actual forma de la pieza, aunque no es probable que las transformaciones fuesen muy profundas, sobre todo teniendo en cuenta las restauraciones que hizo aquel platero y que conocemos con toda seguridad, como la de San Blas de Cuenca²⁴.

La ejecución de la obra pudo tener lugar en Quito o Cuenca, sin que podamos precisar nada hasta el momento. Los dos eran centros plateros activos e importantes durante el siglo XVII, y en ninguno de los dos encontramos referentes parecidos a esta custodia, aunque los componentes pueden verse en otras piezas ecuatorianas²⁵. La que, de alguna forma, nos pone más en contacto con esta obra es el ástil de la custodia del Santuario de Baños (Azuay), en el cual —aunque con formas y decoración más pro-

²³ PANIAGUA PEREZ, J. *Op. cit.*, pág. 144.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 196.

²⁵ Los ejemplos más abundantes de custodias del siglo XVII en los territorios quiteños son las que pueden verse en PANIAGUA PEREZ, J., *Op. cit.*, láms. 21-35, y del mismo autor "Evolución de la platería sudamericana a través de las piezas de los conventos concepcionistas de Ecuador". *La Orden Concepcionista. Actas del I Congreso Internacional*, t. II (León, 1990), láms 4 y 4bis.

pias de un manierismo muy avanzado— nos volvemos a encontrar el ángel sustentante del viril²⁶.

Estamos, pues, ante una pieza de destacada originalidad y realizada durante el siglo XVII con unos motivos decorativos anteriores al período manierista, pero con algunas estructuras que nos ponen en pleno contacto con ese movimiento. De todos modos, es una de las pocas piezas eucarísticas ecuatorianas donde la reinterpretación de los modelos metropolitanos ha llegado a unos extremos tan atrevidos.

²⁶ *Ibid.*, lám. 26



Fig. 1.- Custodia de San Francisco de Cuenca (Ecuador).



Fig. 2.- Detalle del pie y el viril.



Fig. 3.- Angel de pie.



Fig. 4.- Angel de pie.



Fig. 5.- Detalle del ástil.

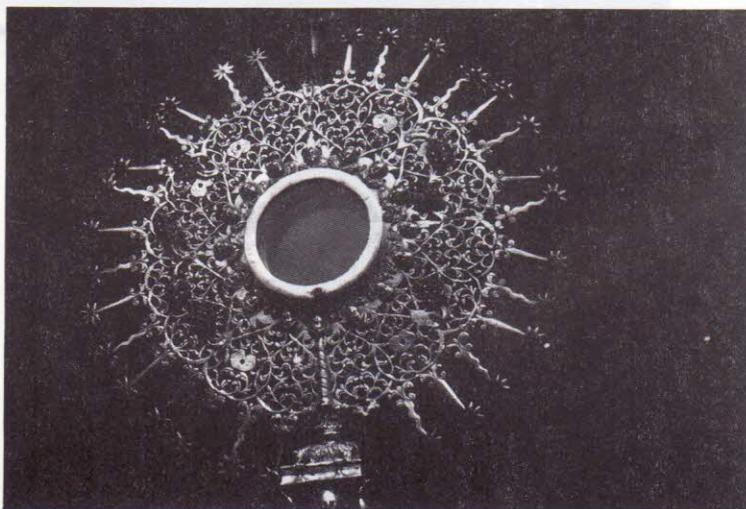


Fig. 6.- Viril.