

Arte y vida cotidiana en Cuenca durante los siglos XVI al XVIII, una cercana relación

Juan Martínez Borrero
Doctor en Historia

Profesor Universitario. Becario del Ministerio de Industrias de España y del Ministerio de Relaciones Exteriores de España. Investigador y Subdirector Técnico en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. Varios proyectos, investigaciones y publicaciones.

Universidad de Cuenca. Cuenca - Ecuador.

juan.martinezb@ucuenca.edu.ec

Fecha de recepción: 11 de febrero de 2015 / Fecha de aprobación: 16 de abril de 2015

Resumen

En este artículo se desarrolla un recorrido por las relaciones entre la vida cotidiana y el arte en Cuenca, ciudad de tercer orden de la Real Audiencia de Quito, durante los siglos XVI al XVIII. Se establecen las condiciones en las que se funda la ciudad y la creciente demanda por artesanos y artistas, cuyas obras se destinarán fundamentalmente a solucionar las urgencias de la supervivencia más que a grandes encargos religiosos. El aislamiento relativo de Cuenca produce una creciente oferta de bienes locales aunque nunca se renuncia del todo a objetos importados de prestigio. Las condiciones cambian en el siglo XVIII y es posible observar el desarrollo de manifestaciones plásticas que mantienen una profunda relación con la vida cotidiana, siendo los más notables en dimensiones y complejidad los conjuntos de pintura mural, que constituirán un ejemplo sobresaliente del arte cuencano con características únicas en los Andes.

Palabras clave: *vida cotidiana, arte y artesanado, pintura mural, Cuenca Ecuador.*

Abstract

The close relationships between daily life and the arts is examined in this paper with reference to Cuenca, a third order city in the Real Audiencia de Quito, between the 16th and the 18th centuries. The author defines the conditions of the city foundation and the growing demand for craftsmen and artists alike, whose work are destined to fulfill daily requirements more than to cover important religious commissions. Cuenca's relative isolation provokes a growing offer of local goods, although prestige imported items are always present. The change in conditions during the 18th century drives the development of local artistic manifestations, closely related with daily life. Large and complex mural paintings with unique features will become an outstanding example of local art in the Andes.

Keywords: *everyday life, arts and crafts, mural painting, Cuenca Ecuador.*



Introducción

Estudiar el tema de la relación entre la vida cotidiana y el arte en Cuenca, ciudad de la Real Audiencia de Quito fundada en forma relativamente tardía en 1557, permite mirar el desarrollo de una sociedad en que, a partir de su fracasada ilusión minera, se debió construir otras formas de sobrevivir en un entorno natural abundante en recursos agrícolas y pecuarios, pero distante a los centros principales de producción, intercambio y consumo lo que volvía muy compleja la supervivencia. La información que se encuentra en los archivos históricos muestra el pronto desarrollo de oficios diversos a lo que se incorporan numerosos artesanos indígenas, quienes a partir de estas, y otras actividades, no solamente llegan a niveles de excelencia, reconocidos por toda la población, sino que pueden ocupar físicamente el entorno de la traza urbana, viviendo pared contra pared con la población.

Para comprender como se desarrolla la vida cotidiana en Cuenca durante la fase temprana de la colonia, esto es entre los siglos XVI y XVII, debemos acercarnos a la tarea de hombres y mujeres que contribuyen a consolidar los patrones de comportamiento de la población, no solamente en el ámbito privado sino también en el público, a través de sistemas simbólicos entre los que “la distinción” asume importancia.

Con el transcurso de los años la situación económica de Cuenca se mantiene en gran medida estable, aunque no pueda hablarse de pobreza tampoco existen grandes capitales basados en la explotación del trabajo del indígena, que hubiesen posibilitado la construcción de grandes obras arquitectónicas o importantes comisiones religiosas. Para mediados del siglo XVIII se afirma que en la ciudad “abunda la plebe blanca” y que, por ejemplo, sus iglesias “son pocas y pobres”, pero en este marco surge una de las obras pictóricas clave para la comprensión de la vida a finales del siglo XVIII, que es el excepcional conjunto mural del Carmen de la Asunción vecino a la Plaza Pública.

A través del análisis de las condiciones en las que se crea esta obra y la referencia a sus di-

versas posibilidades interpretativas es posible acercarse a la comprensión de una sociedad que ha consolidado un sentido de identidad local en vísperas de los movimientos políticos que darán lugar a la Independencia.

El recorrido permitirá entender la relación que existió entre la vida cotidiana y el arte ante la carencia de obras de gran magnitud propias de los centros de poder político.

Sobrevivir en la nueva ciudad

La ciudad de Cuenca fue fundada por orden del Marqués de Cañete, Andrés Hurtado de Mendoza, el 12 de abril de 1557, lunes santo, por Gil Ramírez Dávalos. El acta que se conserva, como la primera página del Primer Libro de Cabildos, refiere no solamente el nombre de los vecinos que se asentaron en esta nueva urbe, sino también las disposiciones que se establecieron para organizar la administración, el territorio, la economía y la vida. No fue esta la primera ocupación española en el territorio, antes escenario de enfrentamientos entre incas y cañaris, sino la continuación de viejas aspiraciones impulsadas por el propio Francisco Pizarro a pocos años de la captura y muerte de Atahualpa.

Los datos muestran como las tierras y los indígenas de esta zona fueron encomendados a Rodrigo Núñez de Bonilla, habiéndose desarrollado, como actividad primera, la siembra de trigo y la molienda de harina que fue posible con la construcción de un molino de cámara hecho con los grandes dinteles de los palacios destruidos en la guerra que enfrentó a Huáscar y Atahualpa. El trigo pudo haber sido entregado por fray Jodocko Ricke al encomendero Núñez. Hoy este molino se levanta a poca distancia de Pumapungo, junto a un conjunto de nichos trapezoidales en caliza que formaron parte de un espacio sagrado inca. Las aguas que movieron el molino hidráulico bajaban en torrente por la actual calle Larga, circulando por el costado de una pequeña ermita, quizá fundada bajo la advocación de San Marcos, sobre el antiguo usno en el que se realizaban libaciones al sol con la dorada chicha de maíz.



Este pequeño e inicial recuento, permite entender que la presencia española estuvo acompañada de un afán económico que iba de la mano de la construcción de viviendas y la aplicación de tecnologías de larguísima data, siempre apoyadas por la presencia indígena, escasa y fragmentaria en la zona, y que se manifiesta en la comparecencia de don Juan y de don Fernando Leopulla, caciques cañaris, que firman el acta de fundación de Cuenca, señalando que de ella les vendrá beneficios para su gente y que no tienen nada que oponer a la presencia hispana en su territorio.

Las antiguas huellas de la casa de Núñez de Boinilla, junto a los molinos descritos, establecen características que luego serán comunes en la arquitectura cuencana, esto es la presencia de paredes de adobe y bajareque, espacios interiores amplios, porque estaban dedicados a actividades múltiples, pórticos techados, con asientos de tierra llamados poyos, y el uso de columnas de madera cilíndricas. El techo de esta primera casa recuperada (Landívar, 1984) habría sido de paja, al igual que el del cobertizo que se encontraba encima del primer molino, y de los posteriores que ya son de arco y bóveda, aunque se usan también las piedras labradas de los edificios incas.

La respuesta pronta a las necesidades de edificar estas construcciones solamente puede lograrse con la participación de los indios de la zona, quienes parecen en un primer momento echar mano de antiguas técnicas constructivas y más tarde haber aprendido lo que los españoles querían, haciendo suyo el dominio de las prácticas artesanas en forma muy semejante a la que se señala para el México temprano (Gruzinski, 2007). Habría que suponer que esta gran habilidad para la imitación y la adaptación de las técnicas españolas no debió haberse limitado solamente a la arquitectura sino que incluiría también la carpintería, forja y herrería, el trabajo en cuero y los nuevos tejidos, a más de oficios “prohibidos” para los indígenas como la platería.

Primeros artesanos, pintores y escultores

Es a Diego Arteaga al que debemos una visión pormenorizada de los oficios artesanales en

Cuenca durante el periodo comprendido entre 1557 y 1670, en que una ciudad alejada del mar y de las principales rutas de comercio, resuelve mediante producción propia casi todo lo que se requiere para sobrevivir. Así se menciona la presencia de, al menos, alfareros y tejeros, carpinteros, plateros, pintores y escultores, tenerías, zapateros, silleros, petaqueros, botoneros, fabricantes de instrumentos musicales, guitarreros, cajeros y organeros, trompeteros, sombrereros, sastres, herreros, molineros y panaderos, obreros y textiles domésticos, albañiles y barberos (Arteaga, 2000).

En este dispar listado encontramos aquellos que posibilitan el crecimiento urbano por los oficios vinculados a la construcción, los que elaboran prendas de vestir imprescindibles, los asociados con oficios productores de alimentos, los que hacen instrumentos musicales diversos, para los oficios religiosos y para fiestas privadas y fandangos, los que se encargan de herrar y enjaezar a los caballos, entre otros.

Muchos datos son interesantes, por ejemplo la presencia, temprana, de contratos de aprendizaje de oficios varios, que muestran la necesidad de ampliar la oferta en un medio en pleno crecimiento y con fuertes expectativas, luego no cumplidas, de expansión minera. Por otra parte asume importancia la participación amplia de diversos grupos raciales, en calidad de artesanos, blancos, indios, mestizos y mulatos, están entre los que realizan estos contratos, como maestros y como aprendices.

En este mundo colonial temprano, no hay diferencia alguna entre el status social de los pintores y escultores y los de los demás artesanos, tal como señala Arteaga, cuyos datos permiten asomarnos a la presencia de indios y mestizos que asumen oficios urbanos.

El pintor indígena don Joan Guamanlema, del que existe información documental entre 1597 y 1618, da origen a “una dinastía de artesanos nobles” ya que sus hijos Carlos y Joseph desarrollan esta misma tarea a la que se suma su probable pariente don Francisco Díaz Guamanlema, todos ellos en la primera mitad del siglo XVII. En el mismo periodo, el pintor Pedro Quito, quien



gracias al dinero de su madre Catalina Juncal, india que logra riqueza como una de las primeras mindaldas de Cuenca, especializada en la venta de sal y otros géneros, puede viajar a Quito para estudiar pintura. Luis de Amores es otro maestro pintor, del que dice Arteaga tiene un posible origen quiteño, aunque su pertenencia étnica está en duda, ya que a pesar de ser descrito como “mestizo montañés en hábito de español con espada y daga” es según otros indio; su esposa es doña Joana Cullquiyaco, y su hijo Gabriel de Amores será escultor. Otros indígenas pintores serán don Diego Quinatoccta Zumbaguana, natural de Mulaló, y Cristóbal y Blas Faycán así como Lázaro y Antonio (Arteaga, 2000).

Estos pintores, de los que no se sabe si realizaron obras al lienzo o se especializaron en pintura de objetos, logran una posición económica algo desahogada, son propietarios de tierras o se dedican a la compra venta de caballos (Arteaga, 2000).

En 1630 la india Joana era pintora y carpintera y en 1642 la india Francisca carpintera. Pero ¿Qué obras se realizaban? Está claro que no sobrevive ninguna de dicha época en Cuenca, con alguna notable excepción, pero, como señala Arteaga, la esposa de Luis de Amores, la mencionada doña Joana Cullquiyaco,

posee una escultura de Nuestra Señora, en bulto y en blanco, una de san Francisco, una de san Antonio, una de ángel, pequeña y además cuatro lienzos: uno de nuestra señora de los Ángeles, grande, uno de la transfiguración de san Francisco, y santa Gertrudis y un Ecce Homo (Arteaga, 2000, 67).

En el Colegio de San Andrés de los franciscanos en Quito, según los documentos, parece haberse formado Pedro Quito o Juncal. En este centro no solamente se adiestraba a indígenas o españoles pobres en oficios artísticos o mecánicos, aspecto este sin embargo de gran importancia, sino que, además, se daba atención fundamental a la formación cristiana como eje del trabajo diario (Lepage, 2007). El encontrar en el testamento de doña Juana Cullquiyaco, viuda del pintor Luis de Amores, de probable origen quiteño, imágenes asociadas con los franciscanos, como las de

san Francisco o la de san Antonio, muestra como la influencia del adoctrinamiento religioso que se desarrolla en este colegio alcanza en épocas tempranas a Cuenca; quizá, aunque no se menciona en los documentos, el número de indígenas de la zona que viajó a Quito a formarse con los franciscanos fue mayor del que suponemos, de allí que en esta ciudad los oficios artísticos que se desarrollan tempranamente están asociados con el culto religioso. Tal vez Luis de Amores fue también alumno del Colegio de San Andrés.

Apoya la idea que de Cuenca fueron muchos indígenas a Quito al colegio franciscano, el que estuvo bajo la tutela de Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, fundador de esta ciudad y quien tuvo especial interés en que la urbe se desarrollara, no sorprendería el que algunos de los alumnos fuesen financiados por el mismo Hurtado de Mendoza. En la fundación de Cuenca se hará constar dos solares para “la casa del señor San Francisco” a corta distancia de la plaza pública y en cuyo delante se establecerá la plaza de mercado cuando, en 1558, se declaran vacos los solares del vecino Sebastián Palacios, que había fallecido sin edificar y sin descendencia, según señala Márquez Tapia (Márquez Tapia, 1995). Por otra parte el mismo fray Jodocko habría estado en la provincia de Tomebamba años antes de la fundación de Cuenca, en donde, como recordamos Núñez de Bonilla tenía como encomienda de pan sembrar. Posteriores investigaciones deberán aclarar este tema.

De igual interés resulta la referencia a oficios que históricamente serán importantes en Cuenca, entre ellos la elaboración de cerámica, los tejidos o los instrumentos musicales, actividad esta que tendrá su cima en la segunda mitad del siglo XVIII con el maestro Antonio Esteban de Cardoso, destacado fabricante de órganos de tubos en Cuenca y el norte del Perú.

La cerámica se sitúa en el límite entre la artesanía y la cocina, sin mencionar en este caso la importancia enorme de la elaboración de tejas y ladrillos, a la que se dedica un notable número de indígenas, aunque frecuentemente como operarios de empresas propiedad de españoles y mestizos.



La cerámica importada aparece con alguna frecuencia en inventarios y testamentos, así se mencionan “platos de China” como parte de los bienes locales de prestigio, que por su parte también han sido encontrados en las investigaciones arqueológicas en Cuenca, aunque en muy pequeñas cantidades, pero datada entre 1550 y 1750 (Jamieson, 2003). Abunda, en contraste, la mayólica estañada proveniente de Panamá y los restos de mayólica cuencana junto a cerámica vidriada con plomo, aunque la mayor parte de objetos cerámicos son elaborados con barro rojo sin vidriar, cuyo uso no se restringe a las ollas, sino que también se emplea para elaborar cuencos de paredes finas, platos hondos y tendidos, a más de las grandes vasijas en las que se almacenaba el agua de lluvia en los patios o en las que se recogía la melaza de caña en los ingenios cañeros. Esta cerámica roja, de color degradado y terminada mediante un engobe a veces pulido, se elabora cerca de Cuenca, particularmente en Jatumpamba en donde destaca fray Gaspar de Gallegos, para 1582, la existencia de una antigua tradición de ceramistas del “tiempo de los incas”, que elaboraban objetos de gran calidad y aceptación en todo el territorio del corregimiento.

Así estos primeros artesanos y artistas en Cuenca serán parte de una sociedad en la que se establecen lentamente prácticas culturales que perdurarán hasta bien entrado el siglo XX aunque muchos de los oficios desaparecerán hace largo tiempo.

La vida en Cuenca y su entorno

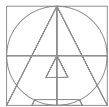
En los huertos de las casas urbanas, algunas habitadas por indios y mestizos y en los grandes espacios del monasterio de Monjas (Conceptas) se cultivarán, junto a los árboles locales de chimoya, aguacate, capulí (del que desconocemos si fue introducido desde México) o las plantas de achira, higueras, membrillos y perales, las manzanas aún no estarán aclimatadas. En los terrenos campesinos junto a las chacras de maíz, con su compleja producción complementaria de porotos, sambos, zapallos y limeños, nabos de chacra y ocasionales sembríos de habas y alverjas, se levantarán árboles de guaba, de lúcuma y

aguacate, a más de abundantes cañaros. En los valles abrigados se introduce tempranamente la caña de Castilla, destinada a la elaboración de azúcar blanca y aguardiente en ingenios y destilerías a veces administradas por indios.

La amplia disponibilidad de azúcar, también de panela y miel de caña, influirá en la abundancia de dulces de frutas variadas, conservas, bocadillos, manjares de leche, manjar negro y otras variedades, algunas de las que se exportarán en forma de “cajas de dulces” hacia el norte peruano, a lomo de mula, acompañadas de alguna imagen de santo en su pequeño altar o cajón.

Edificar la ciudad a partir de las primeras disposiciones en las que se señalaban solares para los vecinos, los edificios públicos, como la cárcel, y religiosos como la iglesia mayor, y la entrega a las órdenes religiosas, que tardarán en llegar como es el caso de los dominicos, es tarea complicada y para ello no bastaba con lo que señaló originalmente el Cabildo, por ello se designa al carpintero Francisco de San Miguel, quien llegará a ser alarife mayor de Cuenca, para que trace a cordel las manzanas con sus respectivos solares, haciendo las calles rectas y orientadas en dirección este-oeste con el especial cuidado de que las tiendas de propios y otras que se construirán, estén sobre el camino que conduce a Guayaquil para facilitar el comercio, actividad que tendrá gran importancia para la naciente ciudad. Durante esos primeros años, a partir de 1557, San Miguel se hará cargo de obras importantes contratadas y pagadas con fondos del Cabildo, hasta que se le encarga en septiembre de 1558 la supervisión de todas las edificaciones, a cambio de un sueldo anual de sesenta pesos oro, entre ellas, según señala el acta, “tiendas, casas del cabildo, audiencia, cárcel, y otras obras...”.

Los indios son, nuevamente, los encargados de edificar las casas con “el zaguán, sala, cámaras, recámaras de un alto para la chimenea” según contrato de 1599 (Arteaga, 2000, 122). Algunas casas fueron levantadas por el indio o mestizo Pedro Alonso Márquez, otras por los caciques de Macas, Juncal y el Sígsig, para ello se usaba cal, ladrillo y las tejas que se producían en hornos cercanos a la ciudad, a veces de propiedad de los mismos constructores.



El empleo de la teja es un símbolo de status y pertenencia a los grupos dominantes, pero implica también una posición económica sólida que no siempre existía en la ciudad, por ello no es raro que a los constructores se les adeudase importantes sumas y que, en muchas ocasiones, los indígenas fueran prestamistas de los españoles y criollos tal como se señala en algunos testamentos de esta primera época.

La ciudad y su arquitectura, constituía también una frontera social, aunque espacialmente permeable, con la que se intentaba establecer distancias con los indígenas con cuya concepción del mundo chocaba (Jamieson, 2003, 141).

Comer, beber y vestirse bellamente

Es así entonces que en las celebraciones de los santos cuyas imágenes pintaron o tallaron los Guamanlema, Amores, Quito o los Faycán, se podrían haber servido dulces de leche y fruta, a más de productos de maíz y trigo, quizá unas formas antiguas de la huminta, que sólo llegarán a convertirse en chumales cuando la máquina Corona sustituye a la molienda en piedra y al incesante balanceo de la mano curva sobre el choclo tierno.

Los bizcochos a la tarde se servirían con el chocolate adecuadamente preparado en agua y batido, con ese invento español que es el molinillo, para producir abundante espuma, secreto indudable del sabor y la textura. Quizá los quesos frescos o amasados también estuvieron en las mesas y sus tajadas, de profundo sabor salado, se sumergían en las humeantes tazas de colorada loza, de porcelana y con alguna frecuencia de coco guarnecido con plata. El chocolate así servido era una muestra de hospitalidad, ampliamente desarrollada en los Andes, y constituía uno de los gestos propios de estas sociedades en construcción (Jamieson, 2003, 272). A esta sabrosa y cálida bebida se sumaría la oferta de yerba mate o paraguay, servida en bombillas de coco con su sorbete de plata (ídem) y que pasa de mano en mano en gesto que horroriza a los que no están familiarizados con esta práctica.

Más tarde al son de guitarras, requintos, vihuelas, arpas y tambores o cajas, de hechura artesana local, podría armarse el baile cuyo calor vendría también de la chicha de maíz y del trago de caña, con aguardiente y sangorache. No sería rara la participación del cura, bien avenido a los festejos abundantes.

Para la ocasión habría que vestir los trajes más ricos y coloridos; los indígenas y algunos mestizos usarían ropajes que en poco recordaban a los antiguos, pero las mujeres sin duda conservaban el alça anaco, la moro lliclla, la moro pacha, la liquilla moro moro para usarlas específicamente en estos momentos de gran importancia social (Arteaga, 2000, 63). Ponchos de lana tejidos en callua, de colores vivos, rojos de la grana, amarillos del gañal, el chapico o el rumibarba, verdes del molle o el aliso, se juntaban a los marrones teñidos con nogal en bandas de degradación imposible. Alguno que otro vestiría ponchos de algodón, propios de los jinetes de la zonas más cálidas y que se comerciaban en Cajamarca y Trujillo, de color blanco, impecables con bandas de azul añil, tinte que se compraba en las tiendas y abarrotes y que se conseguía de los comerciantes tratantes con Guatemala, teñidas cuidadosamente mediante la técnica de los "hervores" en frío hasta obtener un color profundo e indeleble (Penley, 1988).

Pero por igual se fabricaban los vestidos de hombre y mujer al estilo español, por lo que las sastrerías, abundantes en la ciudad, cumplirán con la importante función de confeccionar desde los sencillos trajes diarios a los complejos y embellecidos vestidos de las damas y los caballeros con el empleo de telas europeas de Flandes, Ruán, Milán, España y sedas y tafetanes chinos de contrabando, aunque también se usaban tejidos de los obrajes de Quito y algunos de México y de la India por vía de Portugal.

Para embellecer aún más los trajes se usa hilo de oro y plata, trencillas, chaquiras, cintas coloridas, detalles de lino o pasamanos de oro o seda que se conseguían a precios muy altos en las tiendas de propios. El sastre Pedro Chicaiza, indio, elabora:

...vestidos, capas, sayos, mantas, balandranes, jubones, herreruelos, ropilla, sayas, sotanas, mantelillos, capisayos en los más variados textiles, dependiendo de la pieza o del cliente: terciopelo, perpetuán, razo, jergueta y paño (Arteaga, 2000, 100).

El vestido masculino y femenino, marca exteriormente la posición social de los sujetos, su adscripción étnica y sus recursos. Al revisar los testamentos de finales del siglo XVII, encontramos datos magníficos sobre el tipo de ropa utilizada y su variedad. Muchas prendas eran importadas, aparecen ricos materiales y delicados detalles que son los que determinan “la distinción” de los sujetos (Bourdieu, 1998). Creo que no es posible pensar que estos elementos plantean solamente la diferenciación con los indígenas, quienes también a su vez manejaban la indumentaria como elemento de distinción y símbolo de status social, sino que en una sociedad competitiva, como la colonial andina, cada elemento dota de honor a los hombres y mujeres pues este residía no sólo en la conducta sino en el propio cuerpo (Peristiany, 1968).

Así, por ejemplo, en el inventario de los bienes de Pedro Ortiz Dávila, muerto en 1672, alto funcionario real, propietario de una extensa vivienda a un costado de la Plaza Pública y poseedor de diversos bienes y ganados (Jamieson, 2003, 220), se menciona:

Un vestido de mujer de Cambray con encaje de Flandes y un cinturón de seda blanca con oro;...seis pañuelos, uno de lino de Ruán de cofre, recamado con seda amorada, otro de encaje y cuatro comunes de lino floreado de Ruán, seis boinas adornadas con lino de Ruán de cofre, cinco sombreros, dos de ellos de fieltro negro de castor, otro de lana negra de la región, otro de lana blanca y el último de color café proveniente de Castilla...una capa impermeable de camelote, una chaqueta de piel de cabra trenzada en oro con satén verde y alineada con tafetán verde; seis pares de medias de seda, un par rojas y las otras cinco negras;...cinco jubones blancos cortos;...y tres sombreros de cuero (ANH/C L520 f.611 v.-614 r., en Jamieson, 2003, 221).

Entre los bienes de Sebastiana de Rojas, muerta en 1683, constan, entre otros,

Un vestido de mi uso, la falda de tela de seda de color paja con su sombrero de corto fieltro negro, otra falda de camelote azul cielo con su chaqueta negra escindida con encaje...un vestido negro de tela de seda, falda y chaqueta...tres y media varas de tela de seda de color púrpura y cuatro y media varas de terciopelo negro...cuatro varas de tafetán rosa, ...tres camisas de mi uso, los cuerpos de lino floreado de Ruán y las mangas de lino de Bretaña... algunas enaguas de lino de Ruán y veinte varas de lino floreado de Ruán el cual tengo para hacer algunas camisas...una falda de cristal de Holanda, dos enaguas de bayeta de la región, una púrpura y otra roja con arreglos de sevillanetas...tres tocados, uno con un gran encaje de Flandes y dos con encajes de Flandes medianos... (ANH/C L. 528 f. 44r.-45r. en Jamieson, 2003, 222).

Parece que Sebastiana comerciaba telas y prendas elaboradas, de ahí la presencia de varas de tela y un gran número de enaguas, a más de los costosos tocados con encaje de Flandes, que se habían obtenido por comercio. Interesa destacar la presencia de las enaguas de bayeta de la tierra, de colores muy vivos que posibilitan imaginar un antecedente del traje de la chola cuencana que ya encontraremos plenamente definido a finales del siglo XVIII.

Los zapatos de cordobán o borcegués se elaborarían con el cuero de la tenería de don Carlos Duchigatñay, cacique principal de Chunchi, tal como se da en 1655 (Arteaga, 2000, 72), al igual que las botas de dos suelas con el cuero de la tenería de los socios López y Pablos a plena satisfacción del cliente. Pero, sin duda, la posibilidad de calzar los zapatos de dos suelas abrochados, los botines de mujer o las botas de corchetes con dos suelas, hechos por el zapatero don Joan Chapa, cuya tarea realizó durante décadas, era un signo de mayor prestigio y distinción (Arteaga, 2000, 77 y ss.).

Este cuadro, en nada imaginario, muestra una sociedad compleja, quizá más que la que pensa-





mos, en una época que suele tildarse de estática y sin mayores sobresaltos.

Un arte modesto

Y en este contexto ¿Qué papel jugaba el arte? Inicialmente parece muy difícil imaginar que la situación en Cuenca se asemeje a la planteada para Quito de creación de “una nueva Jerusalén” (Fernández-Salvador, 2007), con el extenso manejo de una iconografía sagrada que se extiende sobre un territorio predestinado hiperbólicamente a ser el nuevo centro del cristianismo en el mundo.

Si bien es notable la presencia de órdenes religiosas y de clero secular desde los primeros años de la ciudad, la escasez de recursos y la dura vida vinculada en forma directa con el campo y el comercio, sobre todo después del final del espejismo minero, que se produce tempranamente en el siglo XVII, limitan en mucho los alcances de la arquitectura religiosa, tanto en las iglesias como en los edificios conventuales. Tan notable es esta situación que las iglesias en el siglo XVII serán consideradas “pocas y pobres”, a pesar de algunos detalles magníficos en sus interiores. Para inicios del siglo XX, las iglesias coloniales de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, San Blas, San Sebastián, Todos Santos, la Merced y la de los Jesuitas, han sido derruidas y reemplazadas por nuevas construcciones en el boom expansivo que se asocia con el desarrollo de la exportación cascarillera y de sombreros de toquilla.

Apenas sobrevive alguna capilla rural colonial, como la de Susudel, a 80 kilómetros de Cuenca, edificada en la segunda mitad del siglo XVIII o la Iglesia Mayor, hoy Catedral Vieja, cuya construcción se inicia aparentemente con la fundación de la ciudad, a más de las pequeñas iglesias de los monasterios de El Carmen de la Asunción y de la Inmaculada Concepción, ambas del siglo XVIII. Es decir que apenas tres iglesias y una capilla, pequeñas y modestas, muestran, con cambios notables, como debió haber sido la arquitectura colonial cuencana.

En Cuenca, aparece más bien con claridad la relación directa entre artesano carpintero y pin-

tor o escultor, muchas veces compartiendo el oficio o realizando contratos con el monasterio o la iglesia para elaborar, como se hará también en pleno siglo XX, tanto las tallas de los altares, púlpitos o retablos, como los muebles a más de los lienzos y las esculturas religiosas. El destacar el oficio de determinados pintores no equivale a imaginar que su posición social sería diferente a la de los demás trabajadores manuales, aspecto muy claro también para Quito o el Cusco, y que sólo cambia en casos excepcionales en los que se reconoce a los sujetos, individuales, como artistas con identidad y renombre, propios.

La crisis del pacto colonial en el siglo XVIII

La Misión Geodésica Francesa, dirigida por Louis Godin e integrada, entre otros, por Bouguer, Jous-sieu, La Condamine y Seniergues, llega a Cuenca en el año de 1736. Lejos están los académicos y sus acompañantes españoles Juan y Ulloa, de imaginar la tragedia que les acompañará, fiel reflejo del choque de mentalidades entre los europeos y los criollos y mestizos americanos.

La Condamine se encargará a través de la famosa “Carta a una señora en París” de popularizar su versión de los hechos que rodearon la muerte del cirujano de la expedición, Jean Seniergues, en un tumulto durante la corrida de toros que se efectuó en la plaza de San Sebastián, situada muy cerca de la iglesia, parroquia de indios desde la fundación de Cuenca. Ese día, 29 de agosto de 1739, el francés fue atacado por una turba, en medio de un incidente confuso, cuando hacía gala de su amor público, y considerado adúltero, con la bella Manuela Quezada, conocida como “la Cusinga”. A pesar del largo juicio que siguieron las autoridades y el empeño de La Condamine, pocas penas se imponen y muchas menos se cumplieron. Así Diego de León, antiguo prometido de Manuelita resultó a la postre exculpado del crimen, que sin embargo manchó en forma permanente la memoria de Cuenca, al extremo que todavía en el primer cuarto del siglo XX, el historiador Octavio Cordero Palacios se empeñaba en la Revista del Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Austro de desmentir la versión de La Condamine, publicando en forma extensa los documentos del juicio.



De este drama queda la imagen narrada por el escribano Vicente Antonio de Arízaga cuatro días más tarde del ataque, un 2 de septiembre:

Doy fe y veo un cuerpo, al parecer muerto, tendido sobre un estrado con alfombra, amortajado con el hábito de nuestro padre San Francisco, y a su lado, con cuatro velas de cera de Castilla, de a libra, encendidas en sus candeleros de plata y cuatro cirios de cera de la tierra asimismo encendidos y puestos en sus archeros de palo. Y preguntándose a los presentes si aquel era el cuerpo de don Juan me respondieron que sí, a quien en vida lo conocí y lo traté y comuniqué.

Durante el siglo XVIII dos aspectos se destacan en Cuenca, el primero la belleza de sus tierras y la fertilidad de los campos, la calidad de sus aguas, la enorme dedicación al trabajo de sus mujeres y la valentía y arrojo de sus hombres, junto a la calidad de sus artesanías, para ese momento sobre todo bayetas y tocuyos, conservas de frutas, jamones, quesos (como los de Parma dirá Velasco), uno que otro cajón con su santo y alfombras elaboradas domésticamente. El segundo, el carácter conflictivo y violento de su población masculina y femenina, retratado en la imagen que deja Merizalde y Santisteban a finales del siglo y el alejamiento de los principios religiosos, por falta de cuidado de los pastores espirituales, junto a la frecuente indisciplina frente a la autoridad.

Martínez Donoso (2013) estudia el sentido de la violencia en Cuenca durante este periodo y concluye que, frente a las afirmaciones de los visitantes externos que destacan el complejo carácter del morlaco, se encuentra una sociedad que sobrevive difícilmente lejos de los centros de poder, con apenas algún ingreso financiero y permanentemente coaccionada para la entrega de recursos económicos a la Audiencia y el Virreinato, insegura por la disminución de los vínculos históricos con el norte peruano y obligada, por la creación de la sede de Nueva Granada, a improvisar otros mecanismos de negociación política con un territorio desconocido y distante, y en este marco acostumbrada a resolver muchos de los problemas de tensión interna por

la violencia física, en forma no muy distinta a la que por la misma época se daba en Chile o en Castilla. Efectivamente los documentos de archivo muestran una alta frecuencia de agresiones y muertes violentas que no siempre se someten a un veredicto jurídico.

Manifestaciones locales del arte: Susudel y las Conceptas

Es este el contexto, que puede detallarse mucho más, en el que surgirán las manifestaciones de arte más destacadas de la Cuenca colonial tardía, la pinturas murales de Susudel, de las Conceptas y del Carmen de la Asunción, todas ellas parte de un movimiento de consolidación de lo local en respuesta, creada históricamente, a lo que se entiende como identidad comarcana.

Al parecer esa línea, que surge en el siglo XVI, de vinculación directa entre el oficio artesano y el arte continúa, a pesar de que, como mencionamos, algunos artistas se destacan en forma individual, en especial al haber asumido la posta de la magnífica escultura en madera de los talleres quiteños, esto explicará lo que sucede a finales del XVIII y hasta inicios del XX con la presencia dominante de los imagineros cuencanos, el más destacado de los cuales es el "Lluqui" Gaspar Sangurima.

La capilla de Susudel, situada en el antiguo camino de Cuenca hacia Loja, y por lo tanto en la ruta de comercio hacia Piura, Cajamarca y Lima, es una construcción apenas notable por sus dimensiones, pero que, consagrada por el obispo Joan Nieto Polo del Águila durante su visita pastoral a los territorios del Corregimiento de Cuenca, sirve de límite territorial e histórico a lo que será el futuro obispado de Cuenca.

El hallarse la capilla, en estado magnífico de conservación, debido precisamente a su aislamiento y al hecho de que el "progreso" arquitectónico tardó en llegar a esa zona en profunda crisis económica ya iniciada en el siglo XVIII y que se mantiene durante los siglos XIX y XX, permite observar un conjunto que, a pesar de haber sido retocado y renovado el 17 de mayo



de 1880, se mantuvo casi como estuvo cuando fue consagrado.

En forma excepcional el conjunto de pinturas murales contiene la atribución a su autor y las circunstancias históricas concretas, a más de fechas y otros elementos asociados con la consagración de la capilla, esto permite conocer el nombre de Joan de Orellana, oficial pintor, a quien se puede atribuir un papel decisivo en los murales de las Conceptas, un conjunto vinculado con la máxima obra de arte cuencana del XVIII, las pinturas murales de El Carmen.

Acabóse de pintar esta Capilla el día 20 de Febrero de 1752 por el depositario de gentiles Dn Joseph Serrano de Mora dueño de esta hacienda de Susudel a su costa. Y la estrenó el Ilustrísimo Señor Doctor Don Joan Nieto Polo del Águila Dignísimo Obispo de esta Diócesis, con su misa y confirmaciones, día del glorioso Patriarca San Joseph a los 19 días de Marzo de dicho año y se pintó por mano de Joan de Orellana, Oficial pintor.

Los murales de Susudel se despliegan en las paredes con San Miguel Arcángel y San Ignacio de Loyola, en los arcos centrales con los evangelistas con sus símbolos, y tras el ara, en donde hay un altar mayor pintado sobre el muro, el que sería reemplazado por un altar tallado en madera probablemente en 1880.

Orellana, quien pinta los murales por encargo del dueño de la capilla, desarrolla un programa ajustado a los dogmas eclesiales y que gira en torno al concepto del triunfo de la iglesia, tal como se observa en la mayor de las pinturas. Los continentes, representados por imágenes de personas entre las que destaca la de una mujer emplumada de tez cobriza como América, se sitúan bajo la égida del San Ignacio, único capaz de mostrar el camino de Dios en la tierra. Los colores claros y brillantes se han conservado como nuevos, lo que habla de un dominio técnico muy apropiado, derivado de un gran oficio artesanal.

El primero de los conjuntos de murales monásticos de la segunda mitad del siglo XVIII es el del refectorio y ante refectorio del Monasterio de la

Inmaculada Concepción. Esta edificación, situada a unos doscientos metros de la plaza central, ocupa lo que fue en su momento la “mejor casa de la ciudad”, evaluada en cuatro mil pesos oro y en la que, para 1599, ya existía una capilla. Ignorado por décadas, como los otros conjuntos murales, solamente sale a la luz hacia 1983, convirtiéndose en uno de los iconos artísticos locales.

Algunos rasgos permiten vincular estas pinturas con las de Susudel, que fueron terminadas en 1752 y situarlas hacia 1760 cuando conocemos que Joan de Orellana, ahora tildado de don, trabajó para las monjas quienes le pagan seis pesos por “una nave que izó”. La fecha probable de estas pinturas se ve corroborada por la presencia de una imagen de la Virgen de la Luz que según el padre Vargas, data en su advocación más antigua de 1758 (1967).

Los murales de las Conceptas han sufrido numerosos retoques a lo largo del tiempo y las pinturas sobre las paredes, a pesar de algunos trabajos de restauración, mantienen una capa de barniz aplicada, casi con seguridad, en el primer cuarto del siglo XX. En otros espacios del monasterio se encuentran también murales.

Las pinturas de las dos salas muestran tres conjuntos diferenciados, el primero, las pinturas religiosas sobre el muro, el segundo, una somera cenefa que rodea todo el conjunto y el tercero el techo semiabovedado que presenta también imágenes.

No referiremos aquí en detalle el programa iconográfico presente, pero sin distinguir cómo, en la sala de profundis las pinturas giran en torno a la historia de la propia orden, con imágenes de la Inmaculada, San Jerónimo, la Magdalena y San Juan, vinculados con el nombre de la fundadora del monasterio, la madre Magdalena de San Juan, San Francisco y la madre María de Jesús de Agreda, religiosa de las órdenes de las Conceptas autora de la obra “Mística ciudad de Dios” y cuya historia oscila entre el rechazo y la santificación al interior de la iglesia. A estas imágenes se suma la popular presencia de San Miguel Arcángel, que encontramos también en Susudel y el Carmen.



En el refectorio la notable presencia de santos jesuitas, en el momento en que la orden había sido ya extinguida por breve papal, muestra la profunda influencia que habían adquirido y mantenían sobre Cuenca y la orden concepcionista, al extremo que se habían convertido en administradores de algunos de sus bienes. Allí están San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, junto a una pintura de la Virgen de la Luz; pero también aparece la común imagen de San José y una delicada representación de Santa Rosa de Lima. Al fondo la Última Cena está flanqueada por imágenes de la Oración en el Huerto y de Cristo azotado. Escasa es la calidad de la composición pero interesante la fisonomía.

Los atenuados colores, por los repintes, no permiten tener una idea del estado original de las pinturas, sin embargo las que se encuentran en la cenefa y el techo o cielo raso, muestran el característico colorido vivaz de las obras del siglo XVIII.

La obra podría ser considerada de carácter tradicional hasta que se repara en los detalles de la cenefa y del techo. Allí se muestran elementos aislados que prefiguran la representación de lo local que aparecerá más tarde en el Carmen de la Asunción, particularmente interesa destacar la presencia de imágenes de animales, como la de un esponjado pavo o de una rampante comadreja, o chucurillo, acompañados de cestas con frutas y flores. Las representaciones del natural, son hasta cierto punto libres y muestran las relaciones que existen entre la pintura mural, a la que podemos calificar de popular y otras expresiones plásticas como las figuras de nacimiento, los exvotos, los decorados en respaldos de sillas y bancas o en paneles de baúles o riscos, en los que resulta frecuente encontrar imágenes semejantes.

Algunos mitos urbanos se derivan de críticas que monseñor Federico González Suárez realiza a fines de la colonia al clero cuencano y en particular a las monjas de claustro de la Concepción, de las que dice llevaban una vida relajada, impropia de una orden contemplativa.

Esta crítica se origina en el hecho de que José Antonio Vallejo y Tacón, primer gobernador de

Cuenca, solía pasear en su caballo a la mitad de la tarde, en dirección al río Grande y casi siempre cruzaba por la callejuela de tierra junto al monasterio de las Conceptas, un día 15 de enero de 1790, fue llamado desde la sala de visitas de las monjas para participar de un fandango. El escándalo fue mayúsculo y motivó una cédula real un año más tarde conminando al Alcalde de Cuenca a que realizara una detallada investigación.

¿Cuál fue el hecho? Al parecer la rica y destacada matrona cuencana, doña Ignacia Echegaray, fue la organizadora de un sainete al estilo del "Médico a palos" en el que participaron vestidas de dama, de hombre, de médico, de clérigo, y de clérigo betlemita algunas de las novicias. Al gobernador, tomándole el pulso, la ofrecieron cremor tártaro, pero esto fue suficiente para que "en la calle hicieran grande misterio del remedio aplicado" según declara la novicia Juana de Jesús. La intención final fue la de lograr que la hija de doña Ignacia, doña Jacoba Polo, casase con el gobernador. La descripción de los hechos puede fácilmente tergiversarse y volverse escandalosa, tal como hace González Suárez, quien llega a afirmar que:

Las virtudes habían sido expulsadas de los claustros y los vicios habían invadido los santuarios; la relajación a la que habían llegado los religiosos en tiempos de la colonia fue tan grande que no ha tenido semejante en los fastos de la Iglesia Católica (González Suárez, 1970, vol. 2, 1389),

Esto es atribuido por el insigne historiador a que los conventos habían abierto sus puertas "...a todos aquellos que por la ilegitimidad de su nacimiento, los cánones se les han cerrado, declarándolos indignos e inhábiles para recibir órdenes sagradas" (González Suárez, 1970, 1399). ¿Qué habrá pensado de la descripción del disfraz de la novicia Rosa de Santa Ana, de "dama descubierta de pechos y mui profana"?

Por otra parte, y en forma intrigante, la cenefa contiene también imágenes curiosas de rostros y animales caricaturizados que son apenas visibles en el contexto y que no han sido estudiados en forma específica. Tanto si se trata de un mero



divertimento del autor o si tienen un carácter transgresor; sus características difieren de lo que cabe encontrar en un monasterio de monjas y tal vez obliguen a buscar respuestas en otra dirección.

Al terminar la colonia: los murales del Carmen de la Asunción

En forma muy semejante a lo que sucedió con los murales de Susudel o la Inmaculada Concepción, las pinturas del monasterio del Carmen de la Asunción, fundado el 1 de agosto de 1682 y autorizado por Real Cédula de Carlos II de 1679, fueron ignoradas casi completamente. Cuando se conmemoró el tercer centenario de la fundación, dos investigaciones sacaron a la luz las riquezas del lugar y de manera particular la extraordinaria significación de las pinturas murales como “una ventana a la colonia” (Martínez Borrero, 1983; García y otros, 1986), hasta entonces sólo se conocía que “había unas ingenuas pinturas en los muros”.

Desafortunadamente entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX, el área que ocupaba el monasterio se redujo aproximadamente a una cuarta parte de su extensión original, habiéndose derruido antiguas construcciones para dar paso a edificios modernos, de muy mal gusto, que ocuparon los espacios de huertos, claustros y capillas de los que no queda registro alguno.

Monseñor Luis Alberto Luna Tobar, carmelita, manifestó su extrañeza por los motivos de las pinturas del Carmen de la Asunción aunque siempre sostuvo que de alguna forma estarían relacionadas con las normas teresianas, ya que parecía inconcebible que en este monasterio de clausura las monjas pudiesen haberse apartado de la ortodoxia. Es posible que tuviese razón, pero habría que preguntarse cómo se interpretaban las disposiciones acerca de la vida conventual en este distante rincón de las Españas.

Penetrar en la penumbra del refectorio y ante refectorio, con los pasos amortiguados por los grandes ladrillos cuadrados del piso y todavía con la luz cegadora del patio en el que echa agua

la pila de alabastro, junto a los árboles y flores y en medio de gruesos muros de adobe que ocultan el bullicio de la cercana calle, fue siempre una experiencia conmovedora. Allí, en un espacio de cerca de cien metros cuadrados se despliega un mundo expresivo de gran complejidad. Las mesas y bancas de madera se arriman a la pared pero no impiden mirar cada detalle de esta obra concluida, según cartela del ante refectorio en 1801, pero seguramente iniciada al menos 3 años antes, ya que el obispo José Carrión y Marfil, cuyo nombre aparece en uno de los vítores, fue en esa fecha promovido a obispo de Trujillo del Perú en remplazo de Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda quien a su vez fue designado a obispo de Santa Fe de Bogotá.

El nombre de Martínez Compañón se menciona aquí intencionalmente, pues su obra excepcional “Trujillo del Perú” constituye un importante referente sobre la vida colonial tardía en los 12 volúmenes de ilustraciones, de los que se han perdido los textos que debieron haberlos acompañado conservándose apenas algunos de los índices de contenido. Surge la pregunta evidente si es que de alguna forma las pinturas del Carmen y la obra de Martínez Compañón están vinculadas y es difícil imaginar que son completamente independientes por la afinidad de temáticas existente, por la correspondencia cronológica casi exacta y por la vecindad de los obispados de Cuenca y Trujillo.

La construcción de una mirada sobre la realidad local permite la creación de ambas obras, en medios distintos y diferente alcance y sentido. La sociedad criolla, que quizá debe dejar de entenderse como la española nativa de América para ampliar su significado étnico, ha construido una visión del mundo particular y diferenciada, en donde cada sujeto ocupa un espacio específico y puede entender el mundo que le rodea.

Hay una clara conciencia de una sociedad con etnicidad múltiple, diversas pertenencias culturales, complejas relaciones entre sujetos y tareas mutuamente vinculadas, sin que el enfoque de las imágenes se centre exclusivamente en la vida contemplativa o religiosa en general, aunque esta sea su marco. La atención y detalle que recibe la vida cotidiana es notable y no podemos



dejar de recordar los trabajos de Gruzinski sobre el uso de la imagen en México (2007). Este tratamiento incluye en forma variada y con gran detalle también referentes al entorno natural y a la diversidad de productos que podían conseguirse en la zona.

Imágenes de indios, mestizos y criollos son visibles en actividades diversas, en ocasiones en una clara interacción que hace evidente los distintos roles, en otros casos se destacan imágenes aisladas que se asocian con actividades u oficios y en alguna pintura su presencia se vuelve metáfora de lo local.

Pero quizá es fundamental asumir estas representaciones como un intento de reflejar en su complejidad la vida de la época colonial tardía, cuando el pacto colonial había entrado en crisis por las reformas borbónicas y se volvía evidente la tensión entre las formas de vida históricamente desarrolladas y las nuevas intenciones de creciente dominio por parte de la distante metrópolis.

Las mismas imágenes religiosas sobre los muros retoman, como un gesto simbólico de complejo significado, un concepto que parece haber sido fundamental para consolidar la presencia del cristianismo en América, es decir la cercanía de las manifestaciones religiosas y los sentidos teológicos de un locus concreto, en este caso al propio monasterio del Carmen de la Asunción, con el afán de crear relaciones emocionales que profundizaren el sentido de pertenencia. Las monjas de este monasterio son partícipes de los hechos sagrados, es decir que se recrean los mitos fundacionales en este lugar, otorgándose un nuevo sentido al ritual religioso monacal.

Esta puede ser una de las lecturas posibles para todo el conjunto de murales, pero quizá la pintura en el que esto se vuelve más evidente es la de "la comunión mística de Santa Teresa de Ávila" situada al centro de la parte derecha del refectorio. En esta pintura, en la que como en las demás se ha hecho uso de efectos ilusionistas, o de trampantojo, como la del clavo pintado del que pende el cuadro al óleo, siendo un mural, se observa en el centro a Cristo que coloca en la boca de Santa Teresa un bocado de alimento. Hasta

aquí no hay nada sorprendente, pero cuando se observa la representación en forma cuidadosa surgen inmediatamente varios elementos que permiten conocer que la escena se desarrolla en el propio refectorio en el que está pintada, así entre las doce monjas sentadas en la mesa sagrada, número que replica el de los apóstoles, hay dos novicias, dos monjas de espaldas al observador pero que miran de frente a Cristo, sirven la comida y una monja lectora se sitúa a la izquierda de la escena. Estas trece monjas y dos novicias corresponden al número de religiosas en el monasterio hacia 1800, según se encuentra en los registros de profesas.

Este intento de volver local la imagen no se limita a este tema, que podría ser coincidental, pues se suman al menos otros dos elementos intencionales. El primero es que el espacio en el que se muestra la escena es el propio refectorio, con su piso de ladrillos cuadrados y sus dos ventanas que dan hacia los huertos, se trata de una imagen dentro de su propio locus. El segundo y decisivo elemento viene de lo que se ofrece en la mesa del milagro, ya que allí sobre un mantel blanco están chirimoyas y aguacates, abundantes y sabrosos en la región al extremo que, por ejemplo, Antonio de Alcedo dirá que las chirimoyas de Cuenca son las mejores de la Audiencia, mientras en platos junto a cada personaje se muestran papas, o quizá frutas, una de las cuales toma Cristo para ponerle en la boca de la santa para obligarla a romper su ayuno. Se crea así un microcosmos sagrado que da sentido pleno a la vida de las monjas, cercanas al mismo Cristo y a la santa reformadora.

La creación de una iconografía religiosa propia es evidente en otras escenas, que carecen de antecedentes identificados, entre ellas el arribo de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús a América en un galeón en el que se observan individuos con etnicidad diferenciada, es así que en la proa del barco, mientras los santos pisan milagrosamente tierra americana, se observa a un indio, un mestizo y un criollo que contemplan la escena. Pero quizá la más bella y sugestiva imagen, es la de la Inmaculada con el sol en el vientre, interpretación del Apocalipsis de San Juan, que preside la entrada desde el ante refectorio al refectorio. Allí se observa a la mujer preñada



del sol, que en el texto del apóstol de Patmos, es una metáfora de María que lleva a Dios.

Como podemos ver este arte mural religioso monástico, a partir de sus raíces teológicas y expresiones populares, construye símbolos propios en un momento en el que se ha alcanzado una conciencia local de identificación, pero sus raíces se encuentran en un largo proceso histórico paralelo y a la vez distinto a las grandes manifestaciones iconográficas que se encuentran, por ejemplo, en Quito.

Las posibilidades de entender la construcción de este concepto de lo local, asume múltiples líneas en el Carmen, desde la propia concreción del espacio, sacralizado como hemos señalado más arriba, en el que también está el cielo en que los ángeles llevan cartelas o vítores que conmemoran, como acto digno de ser contemplado celestialmente, las pinturas y la memoria de sus promotores, el obispo José Carrión y Marfil, Casimiro Astudillo y Herrera, capellán del monasterio y la monja Leonor del Espíritu Santo, priora.

Por otra parte el mismo paisaje puede ser entendido culturalmente, señalándose los límites entre lo urbano y lo rural o lo natural y lo civilizado desde una perspectiva de práctica de la vida diaria en dichos contextos (Martínez Borrero, 2013).

En el espacio que media entre los muros, con sus pinturas y “esculturas” religiosas y el techo en el que se representa al cielo, la cenefa presenta la más rica imaginería, desplegada en casi un centenar y medio de imágenes muy variadas (Martínez Borrero, 1983).

Las imágenes muestran una diversidad de actividades, el cuidado del ganado ovino a cargo de indígenas, el hilado de lana, la conducción de una mula en el camino entre Guayaquil y Cuenca, que recuerda la descripción de Stevenson del viaje entre Guayaquil y Quito en 1808, y sus peligros; la cacería de animales, venados y aves entre ellos, utilizando arcabuces y cerbatanas y luego la forma como se los llevaba a hombros; la preparación de los alimentos en un entorno rural, en la “matanza del puerco”, que, entre otros

momentos, se desarrollaba para los banquetes de carnaval; la hacienda con sus corredores con pilares de madera, sus ventanas con enrejados, altos muros y techo de roja teja; juegos entre un hombre y una mujer de alta posición social (definida por sus ropas y joyas); la recolección de frutas como capulíes, membrillos, chirimoyas, granadillas y duraznos, en las que participan por igual monjas y mujeres y hombres mestizos; fiestas con músicos y personajes bailando; banquetes con abundante comida y músicos acompañantes, etc.

A estos elementos pueden sumarse las imágenes de frutas en bandejas, sostenidas a veces por manos que provienen de un cuerpo no visible, representaciones de pájaros en distintos contextos, cercados y cestas de flores y la repetición, enigmática, en cada una de las esquinas del conjunto, de recolección de cocos en distintos ambientes y lugares e inclusive la presencia de un ofidio imaginario, con cabeza de perro, llamado por Juan de Velasco “el perro de Barragán”.

Muchas son las razones para considerar que estas pinturas muestran un mundo real al que se otorgan sentidos también simbólicos y que incorporan visiones que pueden nutrirse de imaginarios populares y de formas de comportamiento concretas, rayanas en la transgresión sobre las que difícilmente podemos encontrar una crítica moral.

Conclusiones

En este recorrido de casi dos siglos y medio por la vida cotidiana y el arte en Cuenca podemos observar algunos elementos particulares entre los que interesa destacar la manera como la economía limitada en recursos, la casi inexistencia de excedentes de trabajo y la pobre acumulación de capitales no son capaces de sostener un ritmo amplio y generoso de creación estética en importantes obras arquitectónicas y artísticas, situación que cambiará, aunque casi en forma exclusiva en relación con la arquitectura, solamente cuando la apertura hacia importantes mercados importadores permita el surgimiento de excedentes de capital que se invertirán en

obras privadas y públicas comparables a las de otras ciudades del antiguo Quito.

Mientras tanto la vida transcurre entre el comercio, la agricultura y ganadería, alguna ocasional aventura minera que crea expectativas nunca satisfechas, las pequeñas rencillas familiares y parroquiales y la esperanza de cambio. Pero al mismo tiempo la vida cotidiana se enriquece en detalles que crean distinción, se solaza en uno que otro ritual ciudadano, mantiene una permanente actitud de relaciones familiares y sociales de gran amplitud y gira en torno al trabajo y un ocasional divertimento masculino o femenino. La posibilidad, de algunos, de desarrollar la vida en torno a la llamada, de manera grandilocuente, "hacienda", cuando se trata en realidad de pequeñas "quintas" o heredades menores en la mayoría de los casos, se ve acompañada por la creación de un imaginario campesino de carácter romántico, algo que se reflejará en forma excepcional en la pintura mural del Carmen que muestra precisamente una vida de recursos agrícolas y pecuarios abundantes, diversión permanente y variadas actividades entre productivas y lúdicas como ideal. Pero el desarrollo de esta relación directa entre la vida cotidiana y su representación en el arte se construye históricamente, ante la cercanía entre las manifestaciones estéticas y la satisfacción de los requerimientos diarios de la gente.

A lo largo de los años, sin embargo, existen ciertas oportunidades para maestros pintores o escultores, especialmente estos últimos, cuyas obras forman la base de la que será la importante saga de imagineros que, como señalamos, dominarán en especial la talla de cristos, algunos de ellos barrocammente sangrantes, como los de Sangurima y sus seguidores, muchos de anatomía excepcional como en Velez y otros de delicada piel blanca en la que la sangre corre como detalle casi vívido como en el caso de Alvarado o el discípulo de Pinto, Manuel de Jesús Ayabaca. Los primeros años de la vida colonial serán parcos en creaciones importantes y por esta razón serán esos límites entre la artesanía y el arte en donde se crearán las obras destacadas. La Iglesia Mayor de Cuenca muestra algunos de esos ejemplos en los siglos XVI y XVII a través de murales de delicado trazo que también se repe-

tirán en otras edificaciones, como la Casa de las Posadas entre los siglos XVII y XVIII. Estos elementos formarán las bases del florecimiento del mural del siglo XVIII cuya línea podemos trazar hasta llegar al Carmen de la Asunción, máximo ejemplo de esta manifestación.

Pero, precisamente por la estructura de tenencia de tierra y las mínimas posibilidades de acumulación, serán los monasterios de monjas los que quizá constituyen la casi única oportunidad, junto tal vez a la orden franciscana y su iglesia y convento y los de los jesuitas, a más de la mencionada Iglesia Mayor, para desarrollar obras de mayor alcance. Los monasterios del Carmen y de la Concepción, juegan un papel importante en la economía colonial al convertirse en prestamistas de dineros a censo, cuyo interés, extremadamente bajo, posibilita a veces contar con un pequeño capital para negocios importadores y limitadas inversiones. Es allí en donde el artista, a la vez pintor, escultor, carpintero, ebanista y dorador, puede encontrar de vez en cuando un contrato de interés.

Muchas de las obras que se realizan se orientan, como ya hemos señalado, también a oratorios familiares, pequeñas capillas y ermitas y a prácticas culturales como la de los nacimientos pero sin que pueda hablarse de una creación a gran escala.

Sin embargo la habilidad del artesano azuayo, y la diversidad de productos que es capaz de elaborar, está registrada en múltiples contratos, conciertos, herencias, legados y demandas que se suceden a lo largo de los años. Esta producción artesanal incluye una gran mayoría de indígenas y mestizos profesionales que se suman a otros maestros, oficiales y aprendices para establecer una tradición vigente hasta fines del siglo XX.

Referencias bibliográficas

Arteaga, D. (2000). El artesano en la Cuenca colonial. 1557 a 1670. Cuenca, Ecuador: CIDAP, CCE.





- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Fernández Salvador, C. (2007). *Imágenes locales y retórica sagrada: una visión edificante de Quito en el siglo XVII*. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 25 (I semestre 2007);, 79-91.
- García, L. (1986). *El Monasterio del Carmen de la Asunción: publicación conmemorativa del tercer centenario de su fundación en Cuenca, 1682 1982*. (e.a., Ed.). Cuenca: Banco Central del Ecuador; Centro de Investigación y Cultura.
- González Suárez, F. (1890). *Historia general de la República del Ecuador (Vols. 1-7)*. Quito: Imprenta del Clero.
- Gruzinski, S. (2007). *La Colonización de lo Imaginario: Sociedades Indígenas y Occidentalización en el México Español Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jamieson, R. (2003). *De Tomebamba a Cuenca. Arquitectura y arqueología colonial*. Quito: Banco Central del Ecuador, Abya Yala.
- Kennedy, A. (2002). *Arte y Sociedad en la Real Audiencia de Quito. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Nerea Editorial.
- Landívar, M. A. (1984). *El sitio arqueológico de Todos Santos*. *Revista de Antropología*, (8), 138-152.
- Lepage, A. (2007). *El arte de la conversión: modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito*. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 45-77.
- Márquez Tapia, R. (1995). *Cuenca colonial*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Martínez Borrero, J. (1982). *La pintura popular del Carmen: identidad y cultura en el siglo XVIII*. Cuenca, Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).
- Martínez Borrero, J. (2010). *Alimentación y cocina en Cuenca, Ecuador; entre 1557 y 1607: las raíces remotas de una cocina regional*. En J. Pazos Barrera, *Cocinas regionales andinas: Memorias del IV Congreso*, Quito, Ecuador. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Martínez Borrero, J. (2013). *El paisaje en el arte: Pintura mural y territorios sociales en el siglo XVIII, el Carmen de la Asunción de Cuenca*. En *Paisajes Culturales, reflexiones conceptuales y metodológicas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Martínez Borrero, J., Ugalde de Valdivieso, C., & Cordero Íñiguez, J. (1997). *De lo Divino y lo Profano: Arte Cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Martínez Donoso, M. de los Á. (2013). *Violencia imaginada, violencia real en Cuenca en el siglo XVIII*. *Boletín de La Academia Nacional de Historia*, XCI, 13-40.
- Penley, D. (1988). *Los paños del ikat de Gualaeco*. Cuenca, Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).
- Peristiany, J. (1968). *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*. Barcelona: Labor.
- Vargas, J. M. (1967). *El arte religioso en Cuenca*. Quito: Editorial Santo Domingo.
- Velasco, J. de. (1961). *Historia del Reino de Quito en la América Meridional: Primera y Segunda Parte*. México: Editorial Cajica Jr.