

TRANSFORMACIÓN DEL PAPEL DE TALLERES ARTESANALES QUITENOS EN EL SIGLO XVIII El caso de Bernardo Legarda*

Alexandra Kennedy Troya

Esta monografía pretende recoger una serie de trabajos dispersos -buena parte de los mismos inéditos- de lo que se ha escrito sobre el afamado Bernardo Legarda, conocido sobre todo como el escultor barroco más importante de la Escuela Quiteña. En base a esta documentación se ha pretendido hacer una reconstrucción más global de lo que pudo haber sido su taller, como un punto de referencia a los cambios que sufrirían los talleres y las clases artesanales, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque abundante, la información que sobre Legarda hemos obtenido hasta el momento, servirá para proporcionar un contexto más real sobre el fenómeno artesanal quiteño, que permita a los investigadores futuros, no caer en generalizaciones o repeticiones que no hacen más que evitar el serio análisis sobre la cuestión.

Quito, una ciudad con alrededor de 60.000 habitantes, entre los años 30 y 70 del siglo XVIII, contaría entre sus más distinguidos habitantes con Bernardo Legarda, el gran representante de una de las industrias más fructíferas de la Audiencia, la artesanía. Junto con la producción de tejidos de lana y algodón, la artesanía (i.e. la pintura, la escultura y las artes decorativas o industriales), configurarían en buena medida el escenario financiero y social en una región a punto de sufrir el peor de los embates económicos. Sin embargo, durante estos 40 años, Legarda habría vivido las décadas de oro del arte colonial quiteño. Uno de los protagonistas de este repunte fue precisamente él.

Antes de su muerte, acaecida en 1773, Legarda habitaría en una gran residencia de dos pisos situada en el extremo sur occidental de la plaza de San Francisco. Además de los cuartos de vivienda, existía un pequeño oratorio, un espacio destinado al Nacimiento y una armería. El patio central empedrado, daría paso al segundo piso mediante una grada "enlozada de piedra". Unos pocos naranjos, otros árboles y unas cuantas tórtolas en el jardín, brindarían el solaz que un hombre de grandes empresas necesitaba. Como era usual, las "tres tiendas que [caían] a la plazuela", habían sido arrendadas al maestro carpintero Manuel Benavides y al afamado pintor Bernardo Rodríguez, a este último desde 1768¹. Es muy probable, que estos personajes mantenían una doble relación con Legarda, como inquilinos y talleristas, devengando el arriendo con su propio trabajo.

* Este trabajo fue preparado para el I Seminario de Arte Colonial organizado por la Fundación Hispanoamericana Santiago de Cali y la Universidad del Cauca en Popayán, en ambas ciudades colombianas, en junio de 1993.

1. Estos datos, y los que siguen, que nos brindan una riquísima información sobre Legarda, corresponden a su testamento (Archivo Nacional de Historia, Quito[ANH/Q], Juicios, Not. 1º, 1773). Este documento fue utilizado por vez primera por la historiadora Ximena Escudero de Terán para su tesis sobre Legarda y luego en artículos posteriores que resumen dicha tesis (véase: *Bernardo Legarda. Encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Historia y Geografía, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito: 1976-1977; "El escultor Bernardo Legarda siglo XVIII", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 131-132 (Quito, diciembre 1978): 285-324; "El escultor Bernardo de Legarda, máximo exponente del barroco quiteño en el siglo XVIII", *Cultura* 22, (Quito, mayo-agosto, 1985): 319-349. A ella se debe el haber suscitado el interés por adentrarnos más en otros aspectos de la vida y obra de Legarda, sobre quien por ejemplo Navarro hace escueta mención en su obra sobre la escultura en el Ecuador (véase: José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929). El Padre José María Vargas a quien la investigadora Ximena Escudero considera su

DIARIO DE VIDA

Legarda había nacido en la céntrica parroquia del Sagrario, en una vivienda muy cerca de la cotizada plaza de San Francisco. Sus padres habían sido don Lucas Legarda y Doña María Josefa del Arco. Don Lucas murió en 1717 y se enterró en la portería de la recoleta franciscana de San Diego en Quito junto a la imagen del Rosario de Chiquinquirá a quien “rendidamente obsequiosa la adora[ba] la devoción cristiana”². De las dos hermanas de Legarda, María Gertrudis y Juana de Jesús, no conocemos más que sus nombres, sin embargo, de su hermano Juan Manuel, quien moriría el mismo año que Bernardo, sabemos, a través de algunas referencias sueltas y de su testamento, que se dedicaría también a las tareas artesanales y que si bien tal vez no ocuparía el mismo taller, complementaría muchas de las actividades de su hermano, especializándose en aquellas artes como la marquetería, espejería y tallados de cristales, impresión de estampas, elaboración y arreglo de instrumentos musicales, entre otros.

Bernardo Legarda se casó con doña Alejandra Velázquez. No tuvo hijos y parece ser que el matrimonio duró poco ya que no se le menciona en ninguno de los documentos que citaremos³. Es importante señalar que entre los oficiales conocidos, ninguno perteneció a su familia y que seguramente tampoco las 5 hijas de su hermano Juan Manuel habrían participado en las tareas de ejecución. Desconocemos si desempeñaron algún papel en la comercialización, ocupación frecuente a la que las mujeres se dedicaron durante la época colonial. Podemos, sin embargo, colegir que la presencia de un hijo de Juan Manuel, Mariano de Jesús, religioso franciscano, ayudaría en las relaciones con el convento de San Francisco y la gran cantidad de obras que éste contrató con los talleres de los Legarda.

Al final de una vida social y económicamente muy activa, Legarda había sido uno de aquellos hombres elegantes y cotizados, a pesar de su vínculo con la producción artesanal, a la cual hasta entonces, aparentemente, sólo se dedicaban los mestizos y los indios “de poca monta”.

Su testamento nos permite reconstruir, aunque con una buena dosis de fantasía, aquellas prendas que llevaría en sus frecuentes visitas a su variada y distinguida clientela. Abanico en mano y un quitasol de angaripola, Legarda se pasearía orondo con su camisa de bretaña, “calzones” o pantalones de terciopelo carmesí, un “ceñidor” o correa de ante, de camino, con sus hebillas, un par de medias “de seda, punzón con cuchillas de sobrepuesto bordado de oro...”, su “casaqueta” o chaqueta de terciopelo carmesí y “una capa de paño de primera, azul, bordada de hilo de plata...”. Por si fuera poco, y atento al saludo, con una cordial venia y un pequeño y sugerente movimiento, dejaría a su cabeza al descubierto, al retiro de su “sombrero negro de castor, de primera”. Su ropero era un despliegue de vanidad, consecuente con una situación económica que valoraba más una prenda de vestir que cualquier escultura de excelsa factura.

¹ 1977, sobre todo al haber localizado el sitio exacto de su casa que hoy correspondería a la actual residencia Gangotena. Una copia original del testamento fue adquirido por el Museo del Banco Central en 1983 (inv. *1-25-83) y transcrito posteriormente por la historiadora Gloria Garzón. Este documento con su respectivo análisis fue incorporado al trabajo aún inédito: Gloria Garzón, Martha Larrea, Cecilia Campaña y Magdalena Gallegos de Donoso, *Artisanos y Gremios. Quito. s. XVIII. Bernardo de Legarda y su obra*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1992.

En base a este trabajo, Gloria Garzón presentaría un ponencia intitulada “Situación de los talleres, gremios y artesanos en el siglo XVIII” en el I Simposio de Historia del Arte Ecuatoriano, “Encuentros y desencuentros entre las artes académicas y populares en el Ecuador”, organizado por la Fundación Paul Rivet en el marco del congreso de historia a cargo de la Universidad Andina Simón Bolívar y otras instituciones, en Quito entre el 16 y el 19 de noviembre de 1993. Las ponencias y los comentarios del Simposio serán publicados en este año por la misma Fundación Paul Rivet.

2. Archivo general de la orden franciscana del Ecuador, Quito [AGOFE/Q], Doc. 6-1, fol. [192v], citado en Alexandra Kennedy y Alfonso Ortiz, *Convento de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1982, p. 113.

3. Véase “La escultura del siglo XVIII”, en: *Arte Ecuatoriano T. III*, Quito: Salvat Editores 1977, p.64

Desde joven, Bernardo Legarda estuvo muy dispuesto a las obligaciones religiosas y trabajó en muchas ocasiones en la organización de fiestas y/o al interior de las cofradías. Especialmente vinculado a San Francisco, por tradición familiar y como vecino, una de las primeras noticias que tenemos de él -en 1731- hace referencia a su calidad de prioste en la fiesta de San Lucas, patrono de artistas y que se veneraba, al igual que hoy, en la pequeña capillita de Cantuña en San Francisco. Como prioste, intervino en una primera restauración o "compostura" de la imagen, posteriormente y ya como síndico de la Cofradía, en 1762, volvería a intervenir sobre esta imagen que llevaba el mismo nombre de su padre⁴.

A pesar de esta predilección por San Lucas, antes de ser su síndico, lo fue de la Cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1747 en el mismo convento⁵. Años más tarde sería síndico sustituto del convento, nombrado por el Marqués de Maenza en 1762⁶. Cinco años más tarde, en 1767, Legarda fue nombrado sotasíndico del convento franciscano⁷.

A partir de estas fechas y debido quizás a su gran trayectoria, en 1769 fue uno de los 24 que formaban parte de la famosa Cofradía de la Virgen del Rosario instituida en el convento dominico de Quito⁸. Dos años antes se había comprometido a realizar la mampara de su iglesia, que como veremos, parece no haberla concluido ni entregado incompleta. Constataremos, además, que participó en la restauración y realización de obras de envergadura tal como la del retablo principal de la Capilla de Rosario.

Su fama no empieza y concluye bajo el tutelaje religioso, Legarda fue requerido en muchas ocasiones como perito para los inventarios y tasaciones de bienes de importantes fortunas, como es el caso de aquello que dejarían los jesuitas expulsados en 1767. En 1771 el "maestro platero titulado" Bernardo Legarda, fue contratado por la Junta de Temporalidades como tasador del oro y la plata que existían en iglesias, conventos y colegios jesuíticos⁹.

NUEVAS ÉLITES QUITEÑAS

De los párrafos anteriores colegimos que el artista en estudio había obtenido en el escalafón social un verdadero reconocimiento, probablemente ligándolo con las élites poderosas de Quito. Quizás éste no sea un caso aislado y que el panorama de la movilidad social y el reconocimiento de figuras individuales de artesanos se haya configurado en el Barroco Quiteño de manera muy distinta a épocas anteriores, en especial durante la segunda mitad del siglo XVIII. Según la investigadora norteamericana Gabrielle Palmer, Legarda y su obra deberán verse como el primer "positive assertion of an individual Quitoian artist" [una real afirmación de un artista individual quiteño]¹⁰.

-
4. Garzón, op. cit., p. 60; "La escultura del siglo XVIII", en: op. cit., p. 64. Otros priostes importantes de esta fiesta fueron Luis Barco, Victorio Vega, José Cortés y Joseph Riofrío.
 5. AGOFE/Q, *Ingresos y gastos de la cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza...*, 1671/24.X. 1849, doc. 2-12, fol. 72, pág. [307/307v].
 6. AGOFE/Q, Doc. 12-1, 19.VIII. 1762.
 7. Archivo Histórico del Banco Central, Quito (A.H.B.C./Q), Fondo Rumazo, 1767, tomo 2, signatura 245 en: Garzón et als., op. cit., p. 60.
 8. José María Vargas, *Historia de la Cultura ecuatoriana*, T. III, p. 35, citado en Garzón et als. op. cit., p. 60.
 9. [Documento sobre la tasación de piezas de plata labrada realizada por Bernardo Legarda, maestro platero], ANH/Q, Temporalidades, Caja 6, Doc. 5.V.1771; citado por: Garzón et als, op. cit., p. 14. En 1754 actuó de perito en el inventario y tasación de bienes de Francisca Pérez Guerrero y Peñalosa, viuda de don Joaquín Gómez Lasso de la Vega (véase: *La escultura del siglo XVIII*, op. cit., p. 64).
 10. Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987, p. 75. Esta obra fue traducida al castellano por Alfonso Ortiz Crespo y su versión lanzada hace poco tiempo. Véase: Gabrielle Palmer, *La escultura en la Audiencia de Quito*, Quito: Dirección de Educación y Cultura, Municipio de Quito, 1993.

"A principios del siglo XVIII, -nos dice Rosemarie Terán- el proyecto social de la élites tuvo que enfrentar el embate de la crisis económica provocada por el declive de los obrajes. Ante la amenaza de la disrupción social, la ciudad reforzó su esquema de estratificación. Un visible proceso de plebeización urbana generó como correlato el de la aristocratización, expresado en la ostentación de marquesados y en el enaltecimiento extremo de los signos exteriores [...]. En ese contexto, elementos como el arte suntuario religioso, o la ropa, reforzaron su calidad de recursos de prestigio..."¹¹.

Quizás, esta desestabilización permitió que aquellos factores y/o sectores o personas dedicados a favorecer la "teatralización de la vida" de una "sociedad de miseria y opulencia a la vez", pudiesen ingresar al gran estrado de una aristocracia basada en la "exacerbación de imágenes y formas rituales", según palabras de la misma autora. Quizás la defensa, lejos de convertirse en un muro de contención, se convirtió más bien en una esponja de gran porosidad por donde penetraban aquellos que conocían el juego. Sólo así se entiende cómo el arte del barroco hispanoamericano define la paradoja entre opulencia y pobreza. Carlos Fuentes, en una de sus obras más sugerentes, *El Espejo Enterrado* nos dice:

"El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Un arte dominado por el hecho singular e impotente de que la nueva cultura americana se encontraba capturada entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo, tanto europeo como americano"¹².

De hecho, la gran producción artística quiteña recibió durante esta época elogiosos comentarios. El jesuita Juan de Velasco en su *Historia* nos decía que:

"Los mismos indianos y los mestizos que son casi los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. A la verdad tienen un particularísimo talento, acompañado de natural inclinación y ayudado de grande constancia y paciencia para aplicarse a las cosas más arduas que necesitan de ingenio, atención y estudio"¹³.

A tal punto llegó la demanda de artesanos y artesanías quiteñas, no sólo al interior de la Audiencia, como veremos más adelante, sino fuera de ella, que en un expediente que se envió al Rey en 1793 con el fin de "socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos", en el marco de las políticas borbónicas, se decía que:

"Por lo tocante a las artes y manufacturas se experimenta un talento particular, en estas gentes, en que no ceden a los más hábiles de Europa, como lo acreditan los artistas de pinturas, escultura y tejidos de algodón y lana. Y añade: Faltos enteramente de educación y regla ejecutan por genio y pura imitación, pinturas y esculturas de tanto primor que admiran a los inteligentes y a los de buen gusto [...] Son estimadas y procuradas en Lima, en la Nueva España y en todas partes de América"¹⁴.

11. Rosemarie Terán Najas, "La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el s. XVII", en: Eduardo Kingman G. comp., *Ciudades de los Andes*, Quito: CIUDAD, 1992, pp. 170-171.

12. Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México: Fondo de Cultura Económico, 1992, p. 206.

13. Juan de Velasco s.i., *Historia del Reino de Quito*, 2ª parte, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito J.M. Cajica, 1960, pp. 487-488.

14. "Expediente en que consta la real cédula dirigida a Esta R. Audiencia para que informe lo que se la ofreciere y pareciere sobre los medios de socorrer y fomentar este Reino y sus vasallos", Quito, 1793 ANH/Q, Gobierno, Caja 26, doc. 22.VIII. 1789; citado por Garzón et als., op. cit., p. 4.

Quizás esta demanda favorecería, o más bien forzaría la incursión de otros sectores ajenos a la elaboración de artesanías en tiempos pasados, como el de los negros, mulatos y otros que como Bernardo Legarda, representaría los intereses de la élite... o habría formado parte de la misma a consecuencia del éxito obtenido a través de su vínculo con las artes. Es indispensable que estudios posteriores definan con mayor claridad el perfil de esta nueva clase artesanal en la segunda mitad del siglo.

TALLERES INDEPENDIENTES Y GREMIOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII

Esta eventual liberalización de quienes ingresaban en la legión de artistas y artesanos coloniales, formas de ejecución y venta, nos debería llevar a reflexionar sobre el control por parte de la institución gremial y sus supuestos medios rígidos en la capacitación, titulación, control de calidad y comercialización.

De hecho, parece ser que en general el gremio como tal en Quito, funcionó con bastante laxitud durante el XVIII y que más bien existió algo de rigidez en el caso del gremio de plateros y batihojas, cuya actuación se regía bajo las ordenanzas de Cazalla (1730, reformadas en Guatemala en 1776)¹⁵ y al cual pertenció Bernardo de Legarda, aunque sus contratos no demuestren que haya ejercido la profesión más que para efectuar tasaciones de bienes o pequeñas obrillas complementarias a sus propios trabajos en otros materiales¹⁶.

Los gremios de pintores-encarnadores y escultores-carpinteros, parecen haber funcionado aún más erráticamente. Oficialmente, según informaciones de Gloria Garzón y Gabrielle Palmer, sólo existió el de pintores-encarnadores mencionado en las Actas de Cabildo, desde 1741¹⁷. Por otro lado, el denominado de escultores-carpinteros es nombrado durante la primera mitad del siglo, excepto en 1746 en el que se refieren a él como el gremio de escultores y doradores¹⁸.

Aunque la propuesta de Gloria Garzón sobre la desestructuración del sistema gremial en Quito necesite elementos que lo sustenten mejor, ella hace la siguiente reflexión:

"En Quito -asegura Garzón- la falta de identificación estable de oficios para estos dos gremios, demuestra no solo que se vive en una crisis en la estructura interna del gremio, sino que además existe un desconocimiento total de las Ordenanzas que deben regir cada gremio"

Y añade:

"Nos permitimos categorizar al siglo XVIII, como un período de transición y crisis en la estructura gremial interna"¹⁹.

15. Garzón et als, op. cit., p. 9.

16. Documento citado en nota 9. En su testamento se encuentra listados poquísimos objetos de plata, más bien cristales "guarnecidos" de plata. La materia en bruto seguramente serviría para aditamentar piezas complementarias a sus esculturas: alas, cadenas, halos, entre otros.

17. Gloria Garzón revisó las actas entre 1700 y 1745 y no menciona este gremio sino a partir de 1741. Archivo Municipal, Quito (AM/Q). Actas de Cabildo #00 127, 1748-1754, en: Garzón et als., op. cit., p. 31.

18. AM/Q, Actas de Cabildo #00 126, años 1742-47, en: Ibid.

19. Garzón et als., op. cit., p.34. Con el fin de afirmar mejor estas aseveraciones, me permití comentar la ponencia presentada por la autora en el Simposio de Historia del Arte (véase n. 1).

Bernardo Legarda, a pesar del sinnúmero de contratos de pintura y escultura y de su gran fama, jamás fue elegido maestro mayor de ninguno de los dos gremios y no se conoce que haya pertenecido a alguno de ellos.

Una observación más, parece ser, que por ejemplo: encarnadores, ensambladores, lapidarios o talladores no se hallaban oficialmente agremiados y que eran contratados para ejercer indistintamente diversos oficios según se requiriese de acuerdo al tipo de obra a realizarse. Entonces, el maestro mayor perteneciente a un gremio, subcontrataba de acuerdo a sus necesidades, o lo hacía directamente la institución, sin mayores miramientos de si estaba o no agremiado. Y, coincidiendo plenamente con Garzón, los artesanos de los distintos oficios participaban indistintamente en cada contrato de obra; esta combinación de oficios pasa a ser, entonces, la característica de los artesanos quiteños en este período. Basta ver la multiplicidad de obras y oficios que ejecutó el mismo Legarda, su hermano Juan Manuel o el famoso pintor coetáneo Manuel de Samaniego.

Lo cierto es que sin las limitadas protecciones que ofrecería el gremio en sus mejores momentos, el artista de la segunda mitad del siglo quedó solitario en la forja de su propio destino... y la búsqueda de un mercado, vía contrataciones directas o las ventas al menudeo desde su propio obrador. No sabemos qué sucedería primero si el declinar de los gremios o la libertad de mercados favorecidos por la nueva política borbónica.

De todas formas, en 1793 el sistema gremial fue disuelto y la suerte de los artesanos menos favorecidos y en desventaja económica y social, estuvo con seguridad a merced de destacados artistas "empresarios".

Así por ejemplo, el taller de Legarda aseguraba el trabajo de sus oficiales bajo un sistema muy similar al del concertaje en las haciendas. Éstos recibían socorros en dinero, socorros que debían devengar con su trabajo. En el taller de carpintería y talladuría, Legarda mantenía en 1772, un libro de rayas en el cual 16 de sus artesanos estaban endeudados en la cantidad de 91.4 pesos. De acuerdo a sus apellidos, parece ser que la mayoría fueron de estrato indígena, lo que confirmaría la participación de este sector pero bajo la vigilancia, dirección y mando de un Legarda que representaba otro estrato²⁰.

Quizás estos datos sueltos vayan confirmando lo que propusiera en un artículo reciente sobre la ausencia o carencia de un lenguaje indígena en el arte colonial quiteño y más bien un surgimiento -al menos en lo que a las artes urbanas y "oficiales" se refiere- de un arte barroco mestizo, lo suficientemente caracterizado, sobre todo en escultura, que nos permite hablar de una Escuela Quiteña consolidada en el período de 1730 a 1830. Bernardo Legarda sería uno de los casos de estudio más significativo²¹.

De hecho, el taller no estaba compuesto solamente de oficiales y aprendices que trabajaban para el "maestro mayor". La demanda de obra parece haber sido tan elevada durante estos años, que los talleres se vieron obligados a subcontratar el trabajo de artesanos de talleres más modestos o de especialidades complementarias. Por ejemplo, el maestro cerrajero Marcos Ruiz, que dirigía 3 talleres -de pailería, cerrajería y herrería-, ubicados en distintos sectores de la ciudad, mantuvo estrecha relación con Legarda, pues éste frecuentemente subcontrataba obra con Ruiz²².

20. "Instrumentos que presenta don Antonio Romero de Tejada como albacea testamentario y tenedor de bienes de los que quedan por muerte de Don Bernardo de Legarda...", ANH/Q, Civiles, 1775, en: Garzón et als., op. cit., p.39. En este documento se menciona el nombre de los siguientes artesanos oficiales: Joaquín Amanta, Juan Fuentes, Nicolás Guamán, Bentura Golois, Javier Parra, Josef Parra, Joaquín Quispe, Juan Fernández, Mariano Flores, Isidro Quispe, Manuel Romero, Javier Salguero, Faustino Sati, Faustino Quispe, Felipe Tabacundo y Josef Santos Tipán.

21. Véase Alexandra Kennedy, "La esquiua presencia indígena en el arte colonial quiteño", en: *500 Años, Historia, actualidad y perspectiva. Seminario Agustín Cueva Dávila*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993, 293-308; reproducido en *Procesos 4* (Quito, 1993): 87-101.

22. Véase nota 20, en: Garzón et als., op. cit., p.29.

DEMANDA DE ARTESANÍAS Y NUEVA CLIENTELA

Durante esta segunda mitad del siglo XVIII, la demanda interna y externa de obras de arte quiteñas, como dijimos, fue aparentemente considerable. Cabe traer a cuento un dato suelto que corrobora parcialmente lo antedicho. De acuerdo a Leopoldo Castedo, entre 1779 y 1787, se embarcó en Guayaquil 264 cajas de escultura y pintura quiteñas con destino a Sevilla²³. Muchos comentaristas de la época citados en este documento o aquellos tan nombrados como el ilustrado quiteño Eugenio Espejo o los viajeros españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, amén del sinnúmero de obra quiteña que podemos encontrar en museos y colecciones en toda América Latina, dan fe de este fructífero mercado externo.

Además, la modesta demanda al interior de la Audiencia de Quito, de obras muebles "nuevas", se evidencia como una consecuencia de la terminación casi total de la obra arquitectónica en Quito, cosa fácilmente comprobable para el caso de Legarda. Dos puntos adicionales, pero no menos importantes: La restauración o compostura, reciclaje o rehechura de obras no sólo debe ser aplicado únicamente a la platería, sino a todas las artesanías del momento; desde el inofensivo retocado de un manto, la colocación de deditos, hasta la transformación de una iconografía anterior en una nueva, "de moda"²⁴. Tres razones podrían estar ligadas a esta demanda de restauración, la crisis económica por la que atraviesan sobre todo las órdenes religiosas, la necesidad de mantener -o en su defecto de transformar- el culto de una imagen en particular, tradicionalmente venerada por los fieles, el frecuente deterioro de las obras debido principalmente al sinnúmero de movimientos sísmicos de magnitud durante todo el siglo, agudizándose en la segunda mitad, entre otros.

Por otro lado, la demanda de obra a nivel de la Audiencia, deberá tomar en cuenta la necesidad de la "nueva aristocracia" de imbuirse de formas -como la adquisición de obras o ropa- que fortalezcan estas nacientes manifestaciones de una élite que se mueve entre el deber y el haber.

La clientela de Legarda dice mucho sobre ello ya que si bien constatamos la contratación de obra por parte de prácticamente todas las órdenes religiosas de Quito, también entran en el juego, autoridades civiles y comerciantes, esta última clase con un poder adquisitivo de importancia.

Claro está que la escasez de circulante obliga a que el artesano se acomode a formas alternativas de remuneración y que esto se considere pan de todos los días. En ocasiones Legarda recibirá adelanto en dinero o materia prima, cobrará a la entrega de la obra concluida o establecerá un trueque en especies o trabajo²⁵. Tengo la impresión, sin embargo, que este sistema se utilizará durante toda la época colonial, ya que así lo atestiguan los libros de cuentas conventuales.

EL TALLER DE BERNARDO LEGARDA

Sin ánimo de ahondar en puntos que no vienen al caso, creo que muchas investigaciones sobre el arte colonial quiteño apuntan a definir al artesano como "Jack of all trades and master of none" [Aprendiz de muchos oficios y maestro en ninguno], como diría un conocido adagio inglés.

23. Citado por Barbara Von Barghahn, "Colonial Centers for Devotional Sculpture: Artists and Technicians", in: *Temples of Gold, Crowns of Silver. Reflections of Majesty in the Viceregal Americas*, Washington, p. 142.

24. Véase Alexandra Kennedy et als., *Historia artística y arquitectónica del convento de Santo Domingo de Quito*, Vol I. Informe parcial. Inédito. Quito: Proyecto ECUABEL, 1991; Kennedy, "Baroque Art in the Audiencia de Quito", en: *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*, New York: Americas Society, 1992; Kennedy, "El siglo XVIII: arte barroco y rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión", *Caspicara 2* (Quito, 1993): 25-36; Kennedy, "Escultura y pintura barrocas en la Audiencia de Quito" en: Ramón Gutiérrez, ed., *Barroco Latinoamericano*, Colombia, Venezuela, Ecuador, Milán: Jaca Book (en prensa).

25. Garzón et als., op. cit., pp. 57-58.

En párrafos anteriores hemos mencionado brevemente este punto, punto que se confirma con el mismo Bernardo Legarda que dedica su taller a un sinnúmero de tareas: ejecución de retablos, esculturas o tallas en todo el proceso, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, hechura de marcos de madera y espejos, confección de espejos sueltos para incorporar a su obra o vender al menudeo, arreglo de armas, diseño y elaboración parcial o total de retablos y mamparas, elaboración de detalles de plata, oro o vestidos para sus esculturas, entre otros. Lo que no puede, lo subcontrata, como vimos en líneas anteriores.

Lamentablemente se desconoce de contratos referentes a pinturas y por ende no se podría establecer su participación en ninguna obra en particular, aunque su testamento liste 138 pinturas que suponemos parcialmente constituirán patrimonio familiar -una colección en el sentido moderno de la palabra- y parcialmente, obras que debían ser comercializadas. Sabemos que por ejemplo, a cambio de la cesión que le hacen los franciscanos de una paja de agua del remanente que salía de la plaza de San Francisco, él se comprometió a restaurar las pinturas del claustro²⁶.

Nuestro análisis se centrará entonces, en aquellas obras que conocemos con exactitud fueron realizadas por Bernardo Legarda y su taller, sobre todo en cuanto a retablos y a esculturas en bulto redondo se refiere. De todos modos, la información es limitada, ya que desconocemos totalmente qué tareas ejercía Legarda y cuáles dejaba, bajo su vigilancia, a los operarios. Lo que sí estamos ciertos es que se ayudaba constantemente del modelo provisto por estampas sueltas y libros importados que guiaban el trazado de sus obras²⁷. Tampoco sabemos cómo se trabajaba con respecto a los contratos fuera de Quito y aunque es evidente su contacto con el sur de Colombia como parte de una reorientación del mercado quiteño norteño dirigido hacia el norte durante estas fechas, habremos de esperar que los investigadores sobre Pasto, Popayán, Cali o Santa Fe de Antioquia nos provean de valiosos datos para establecer la conexión.

RETABLOS Y MAMPARAS

Aunque mucha de su fama haya sido destacada por otros escritores en referencia a su intervención en la obra de muchos retablos quiteños, es menester conocer que muy pocas piezas pueden adjudicarse a él, al menos documentalmente hablando. Sin embargo, es interesante subrayar que él parece iniciar su gran momento con la contratación del *dorado* de los retablos laterales de El Sagrario, iglesia al costado y dependiente de la Catedral Metropolitana de Quito, entre 1731 y 1737²⁸. Por las mismas fechas y debido a las catástrofes telúricas, la iglesia de la Merced es reconstruida por tercera vez, se concluye en la década de los 30. Surge, entonces, una nueva decoración interior. A Legarda se le contrata para el tallado y ensamblado del retablo principal y el del Santo Cristo de la portería, según Gloria Garzón²⁹. Según Ximena Escudero lo hace para los retablos presbiteriales, obra que queda inconclusa y la termina Gregorio Silvestre en 1789, en base del diseño de Legarda³⁰.

En este punto, es importante hacer ciertas precisiones. Con mucha ligereza por parte de los investigadores se atribuye un retablo a Legarda, cuando él y su taller se ocupan tan sólo del dorado; o se asume que el artista debe haber diseñado un retablo que su obrador talla y ensambla. Creo que investigaciones de mayor aliento que ésta deberán clarificar con exactitud el tipo de intervención con el fin de poder iniciar un verdadero trabajo de análisis estilístico y por lo tanto las posibles atribuciones de otros altares de la época.

26. "La escultura del siglo XVIII", en op. cit., p.66.

27. Véase el testamento citado entre fols. 113 y 120.

28. José María Vargas, Patrimonio artístico, op, cit., p. 326.

29. Garzón et als, op. cit.

30. Ximena Escudero de Terán, *América y España en la escultura colonial quiteña*, Quito: Banco de los Andes, 1992, p.56.



1 Vista general del retablo mayor de la iglesia de San Francisco (c. 1580)



2 Retablo mayor de la capilla del Rosario, adjunta a la iglesia de Santo Domingo (c. 1720)



3 Mampara de la iglesia del Sagrario (c. 1750)



4 Retablo mayor del templo del monasterio del Carmen Bajo (c. 1750)

Legarda siguió ligado al trabajo en El Sagrario, ya no para realizar o concluir el trabajo de retablos, sino para la compostura y colocación de nuevas vidrieras de la Capilla de Nuestro Amo y Señor Sacramentado, entre 1742 y 1746. A la vez, el conocido Francisco Albán haría la pintura mural de la cúpula junto con otros oficiales³¹.

Quizás la obra retablística más importante y que al momento sabemos a ciencia cierta fue realizada en su totalidad por Legarda y su taller fue la del retablo principal de la Capilla del Rosario en 1745³². Legarda se mantuvo estrechamente vinculado a la orden dominica y en especial a la Cofradía del Rosario, ya que incluso llegó a ser uno de los "Veinticuatro" de dicha cofradía en 1769.

Según Palmer, Legarda en sus altares recibió la influencia de José de Churriguera (1665-1725) pero su estilo es menos exuberante, comenta³³. Sea como fuere, es importante insistir en revisar las atribuciones de otros retablos a su mano. Ximena Terán propone la intervención de Legarda en la pequeña capilla de Cantuña, en la del retablo principal en el Carmen Moderno, del Hospital San Juan de Dios, todos en Quito³⁴. Las diferencias estilísticas especialmente notorias entre el primero y segundo retablo con respecto al último, el desconocimiento de hasta qué punto intervino Legarda y cuánta libertad se acreditaba el escultor del momento en la ejecución de un retablo que comprometía no solo la "buena hechura" sino una concepción teológica que debía ser clara, son elementos que impiden ir más allá de las hipótesis.

En este mismo año el taller Legarda se comprometió a concluir y dorar el retablo del altar mayor de la Compañía de Jesús. La institución lo contrató para:

"emprender la obra del dorado en el tabernáculo del altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, con los calados y forros, desde la última columna hasta el arco coral, entrando las dos tribunas de los mismos dos lados [...]. La ha de entregar para el día de la festividad del glorioso santo San Ignacio[...] y por la cantidad de seis mil pesos de a ocho reales"³⁵.

Una escultura relativamente grande, de vara y media valía por la época, del mismo Legarda, alrededor de 40 pesos. Sobran comentarios acerca de la magnitud de la obra anterior.

Entre 1745 y 1749 volvió a participar en el dorado del retablo de San Agustín en el convento del mismo nombre³⁶. Los mismos agustinos 10 años más tarde le cancelaron 150 pesos por unos frontales de espejos.

31. Archivo de la Parroquia de El Sagrario, Quito (APES/Q), "Quenta de lo que se gasta en poner las vidrieras en todas las ventanas de la capilla de Nuestro Señor Sacramentado... y pintar la media naranja de la dicha capilla con su dorado... 1742, fols. 1-5 en: Garzón et als., op. cit., pp. 40 y 48. Cristóbal Gualoto, maestro dorador y pintor hizo el dorado y pintura de flores de la media naranja junto con los oficiales Manuel Pacheco, Francisco Padilla, Simón Campos, Manuel Espinosa; el maestro pintor Francisco Albán participó en la pintura del nuevo y viejo testamento en la media naranja.

32. Véase: Maritza Arauz, *Transformaciones, reciclajes y adquisiciones de la Cofradía del Rosario en los siglos XVIII y XIX*, Quito: ECUABEL, 1991 (inérito). Agradezco a Rosemarie Terán el haberme facilitado la información. Los documentos citados por Arauz son: Archivo General de la Orden Dominicana en Ecuador, Quito (AGODE/Q), "Libro de la Cofradía del Rosario", Leg. 158, fols. 18v, 29 y 109; "Inventario de las alhajas de Nuestra Señora del Rosario, Leg. 240, fol. 42v.).

33. Palmer, op. cit., p.76.

34. Terán de Escudero, op. cit. p.56.

35. "La escultura del s. XVIII". en: op. cit., p.61.

36. Archivo de la orden de San Agustín, Quito (AOSA/Q). *Libro de gasto y recibo de bienes de los años de 1720 y 1761*, fol. 32 y fol. 50v, en: Garzón et als., op. cit., p.42.

Además de la obra del retablo de la capilla del Rosario, y sólo 2 años más tarde, realizó la obra más aclamada, la mampara o "biombo" del Sagrario por 3.244 pesos³⁷. A los pocos años, entre 1748 y 1751, labró sin dorar, el retablo mayor de la Merced. Le dieron un adelanto de 1980 pesos y 200 tablones de "apero para los forros del altar mayor"³⁸. Entonces, creemos recomendable en el futuro arrancar con un análisis de estas 3 obras.

El bellissimo trabajo en la mampara del El Sagrario, llevaría a los dominicos a desear, si no uno igual, algo parecido. Legarda se comprometió a realizar una en 1770. "Para hacer una puerta interior o biombo a la puerta principal de la iglesia -reza el documento-, dimos a Bernardo Legarda 200 pesos"³⁹. ¿Es que fue un adelanto muy bajo? lo cierto es que nunca más se volvió a mencionar dicho trabajo en el prolijo cuenteo del convento. Tres años más tarde Legarda moriría.

ESCULTURAS Y OTRAS OBRAS

¿Cabría suponer que Legarda y su taller ejecutaban y restauraban obras de bulto paralelamente a la ejecución de estas grandes obras citadas con anterioridad?. Quizás podríamos aventurarnos en proponer que al menos durante sus últimos 10 años de vida, las décadas 60 y 70, él habría estado más dispuesto a manejar obra de menor envergadura y probablemente debido a ello quedaría mal con el mismo convento de Santo Domingo al no cumplir con la mampara.

Si para el caso de su obra mayor, casi no se tienen datos, la situación es desastrosa en el caso de la escultura de bulto. Apenas unos pocos datos confirman la labor de Legarda "el de monstruosos talentos", como lo llamaría tan elocuentemente el historiador jesuita Juan de Velasco. El inconsciente colectivo suele sin embargo vincular su figura a la imagen de la Virgen Inmaculada Apocalíptica, vulgarmente conocida con el nombre de Virgen de Quito. Una burda apropiación de ésta, realizada hace pocos años por un pobre artista español, mira a Quito desde el Panecillo. Hasta ahora, maestros talladores tradicionales, siguen reproduciéndola. Quedan aún pocos...pero sobre todo queda como un símbolo de una forma de vivir y de soñar barroca dieciochesca, de sujeciones y paradojas aún no resueltas.

Todo parte del descubrimiento realizado por Ximena Escudero. En la pequeña escultura de la Virgen Apocalíptica de Quito se encontró la firma de Legarda al interior de las muñecas, manos removibles de la pequeña esculturilla: "Bernardo Legarda se acabó en 7 de diciembre de 734"⁴⁰. Este dato venía a ser uno de los primeros que documentaba la labor de un artista colonial.

La iconografía de la Virgen apocalíptica alada, con un pie sobre el dragón, fue propagada en Quito desde el taller de Legarda. Sin embargo, durante el siglo anterior, jesuitas y franciscanos en Europa, habían difundido un nuevo tipo de Inmaculada, la Virgen militante que empuñaba en su diestra una lanza con la cual hería la cabeza de la serpiente. Un texto de San Juan de Patmos había influido en la representación de imágenes aladas, la mujer apocalíptica en su huída. El español

37. Vargas, *Patrimonio artístico*, op. cit., p.325.

38. Archivo del Convento Mayor de la Merced, Quito (ACMM/Q), *Libro de recibo de la provincia de Quito...*, 1662; *Gasto de la provincia del tiempo de... Fr. Thomas Baquero de los tres años 1748-1751*, Cap. 8, Libro 8-1, en: Garzón et als., op. cit., p.48.

39. AGODE/Q. "Libro de Gasto extraordinario", Leg. *106, 1790-1800, junio de 1770, fol. 47v, en: Kennedy et als., *Historia del convento de Santo Domingo...*, op. cit., p.119.

40. Escudero Terán de, *Bernardo Legarda encarnación del barroco...*, tesis citada.



5 Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco.



6 Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica del retablo mayor del templo del monasterio de la Concepción.



7 Santa Rosa de Lima, Museo Nacional de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.



8 Inmaculada del coro catedralicio (c. 1800)

Juan de Jáuregui ilustró en 1614 los comentarios que el santo había realizado del Apocalipsis⁴¹. Este grabado recogido por grabadores de Amberes, debió haberse introducido en América durante la primera mitad del siglo XVII. En Quito, un bellissimo lienzo atribuido a Miguel de Santiago en el Museo del Banco Central da fe de ello.

La representación en Quito no murió a medida que en Europa fue decayendo, todo lo contrario, Legarda y su taller le dieron cuerpo y volumen, una bellissima caracterización convirtiéndola en casi una bailarina, ligera, elegante y sinuosa en ocasiones y tan sumamente sensual en otras que nos remite más bien a un espíritu festivo, lleno de vivacidad propia del Rococó, tan enriquecido y adaptado en Quito, según han señalado muy certeramente Santiago Sebastián y Gabrielle Palmer⁴². En lugares como Popayán, rica zona minera, los “encargos” parecen haber sido embellecidos con una serie de aditamentos de plata como la bellissima Virgen de Quito sobre el globo de plata, alas, corona y luna combada de plata en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad.

Sin embargo, quizás existen otras fuentes que deban ser incorporadas a una nueva reflexión. Ya antes el Marqués de Lozoya y el historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro habían señalado el carácter “oriental” de la talla quiteña. Margarita Estella hizo alusión al frecuente traslado y reutilización de imágenes o partes de imágenes filipinas en América y España⁴³. Prueba de ello, el mismo testamento de Legarda, en él se constata la presencia de Inmaculadas Concepción de marfil “de la China”, que bien pudieron servir de modelos o referentes. Un paso a darse será el de estudiar más de cerca imágenes filipinas, llamadas genéricamente de la China y realizar un estudio más profundo. Mi propuesta en un reciente artículo, fue el de permitirnos indagar en una posible fusión de influencias indígena-orientales⁴⁴.

Otra iconografía mariana parece remitirnos estilísticamente a Legarda y su taller. De acuerdo a Gabrielle Palmer y Ximena Escudero, se trata de las 2 imágenes de la Asunción de la Virgen en Quito, una en San Francisco y otra en la colección privada Carlos Manuel Larrea, ambas en Quito, que hacen referencia a un grado de 1660 por el italiano Carlos Maratta, relación descubierta por Palmer. Yo me permito añadir la de Popayán que se encuentra en el Museo de Arte Religioso y que allí se le atribuye al taller de Caspicara. La misma investigadora Palmer atribuye al taller la ejecución de la bella Santa Rosa de Lima del Museo de Arte Colonial de Quito.

Aunque menos propensa la Escuela Quiteña a la representación de santos que del tema mariológico y cristológico, conocemos que la recoleta de san Diego, contrató con Legarda un San Diego de 40 pesos, que suponemos es el que en la actualidad está en uno de los altares.

En la tasación de bienes del testamento consta un “San Miguel con peaña de cinco cuartas [de vara] de alto [50 cm. aproximadamente] y cadena de latón” por 25 pesos, la más costosa de todas las esculturas.

Las Inmaculadas aladas y el San Miguel, ambas figuras combatientes, nos remiten por su actitud de vuelo señalado siempre en sus alas de plata a la enorme cantidad de ángeles de bulto

41. Véase Alexandra Kennedy. *En torno a la Virgen de Quito*, Tesis de Licenciatura, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976. En la misma se propone una serie de interpretaciones que van desde hechos de asimilación o sincretismo como era el caso de recuperar “un ángel más”, hasta la creencia de que ésta podría significar el ciclo completo de la vida de la Virgen. Consúltese además Santiago Sebastián, “European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada”, en: *Barroco de la Nueva Granada...*, op. cit., p.27.

42. *Ibid*, p.33; Palmer, op. cit.

43. Margarita Estella, “El comercio de imágenes de España con América y Filipinas: algunos ejemplos, en: *Cuadernos de arte colonial*, (Madrid) 5 (mayo, 1989): 67-78.

44. Kennedy, “La esquivo presencia indígena...”, art. cit.

que se hicieran en la Audiencia de Quito, incluso algunas miniaturas de angelillos rococó vestidos con toga de romanos y sandalias, como aquellos del Museo de Arte Colonial.

Una de las expresiones más importantes del barroco quiteño fueron las fiestas, en éstas había un despliegue efímero espectacular. En la elaborada iconografía preparada por la población civil y eclesiástica, una de las prácticas usuales fue el que los indígenas acompañasen la procesión o desfile vestidos de ángeles y arcángeles, personajes muy atractivos, seguramente por su referente a sus ancestrales dioses⁴⁵.

A pesar de aquello, el barroco conservador de Quito tuvo como referente principal el factor religioso. El fortalecimiento o identificación con un espíritu más ilustrado y laico parece ser que en Quito fue débil si pensamos en que incluso una apropiación de lo que rodeaba al quiteño en la vida cotidiana, se hizo a través más bien de otra figura escultórica muy importante, el Nacimiento o Pesebre. Legarda haría varios y tendría en su casa al momento de morir, una habitación destinada al suyo. El despliegue de espejos y fuentes de luz -cornucopias, lucernas, candeleros, lámparas, etc.-, es realmente sorprendente. Nuevamente elementos mágicos. Alrededor de las figuras principales -Señora de Belén, el Niño encarnado reclinado en la Virgen, 35 figuras de bulto "de diferentes tamaños, hechuras y movimientos", se encontraban 7 ninfas, 9 pastores, 1 oveja con los pies en un canasto, dos niños abrazados, 8 niños rapaces, 4 viejos, 2 indios peleadores, 1 indio y 1 india... todo en medio de un risco por el cual se paseaban 3 tigres, un león y un oso, 7 gatos de madera, 2 perros de loza de la China, otras 6 figuras de la China completaban este despliegue sincrético, árboles, flores y mariposas, todo en seda, entre papel pintado, canutillo y china..., 80 arbolitos matizados... florecitas de todas especies.

Así, con un pie en este mundo americano y otro en aquellas extrañas tierras europeas, moriría Legarda el de "monstruosos talentos". Su cuerpo sería velado sobre el frío suelo de la bóveda del altar de la Virgen Inmaculada que él mismo hiciera para San Francisco. Doce "hachas" de cera encendida iluminaban el féretro de quien muy pronto y sin saberlo, cerraría una de las etapas más prolíficas y a la vez más paradójicas de nuestra historia.



9 Vista general del Belén del monasterio del Carmen Bajo

45. Véase Kennedy, "Baroque Art in the Audiencia de Quito" en: *Barroco de la Nueva Granada...*, op. cit., p.63.