IV

ARTE HISPANOAMERICANO

Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional

En una de las dependencias del Museo Arqueológico Nacional se ha conservado desde hace mucho tiempo, a juzgar por los antiguos catálogos, un cuadro interesantísimo desde varios puntos de vista. Su asunto es el retrato de tres de los primeros mulatos de la América meridional, aparecidos en la provincia de Esmeraldas, de la Antigua Real Audiencia de Quito, hoy República del Ecuador; su autor, un gran artista ignorado que merece la inmortalidad, Adrián Sánchez Galque, natural de Quito, según él mismo afirma; y su fecha de ejecución, 1599, inolvidable en los fastos de la pintura española, porque en él nacía Velázquez.

La tela se halla intacta y el cuadro muy bien conservado. La Providencia ha querido salvarlo de la incuria de los hombres y librar de su implacable olvido el nombre de un artista de aquilatado valor, primer auténtico fruto, sazonado y magnífico, de la civilización española artística en América. Ya España tiene un docu-

mento más (pero éste de primera categoría por su calidad y fecha) que exhibir con orgullo para comprobar cuál fué en realidad su política colonial en América y confundir a sus detractores. Porque, a decir verdad, ni las naciones colonizadoras del siglo en que vivimos pueden exhibir en los resultados de su tarea civilizadora muy siglo veinte un caso análogo al del artista quiteño Sánchez Galque, que, cincuenta años después de la conquista del antiguo Reino de Quito en la América apenas descubierta, y recién fundada la ciudad de ese nombre, se presenta con los arreos culturales de cualquiera de los buenos artistas europeos de aquel tiempo en la Corte ilustrada que acababa de legar a Europa el Rey Felipe II, para demostrar en todo tiempo, a las generaciones venideras, cómo España abrió surcos profundos y benefició sin economía ni reservas la virgen tierra americana, fecundándola abundantemente hasta obligarla a producir frutos tempraneros, pero magníficos, de civilización y cultura.

Y como este cuadro merece, bajo todo concepto, un análisis detenido y una presentación completa, vamos a proceder con método, exponiendo primero el significado de su asunto, que marca el recuerdo de toda una importante página histórica de la colonización española en América, para luego examinar su mérito artístico y el valor que tiene en la historia del arte hispanoamericano, y muy particularmente del quiteño, que tantas glorias encierra.

I

Empresa difícil fué para el Gobierno español la reducción y pacificación de la Provincia de las Esmeral-

das, de la antigua Real Audiencia de Quito en los Reinos del Perú. Hállase esa provincia al noroeste de los territorios que hoy componen la República del Ecuador, a la cual pertenece, y su nombre lo obtuvo de las célebres minas de esmeraldas que, explotadas hasta la conquista por los aborígenes, nadie ha podido hasta hoy dar con ellas, porque su ubicación fué un secreto que los indios no lo quebrantaron jamás. Habitada por diversas gentes, como los Niguas, Campaces, Malabas y Cayapas, cada cual con su propio idioma, estaba su región muy poblada.

Un buen día de los primeros años de la época colonial de la América del Sur, a poco de fundada la ciudad de San Francisco de Quito y de pacificado su reino, un navío que venía de México para el Perú, cargado de sedas y otras mercaderías, naufragó en las costas de aquella provincia. Entre los náufragos hubo muchos negros que, logrando salvarse a nado, se internaron en las montañas, se aquerenciaron en ellas y, uniéndose con las indias, formaron una nueva raza que perdura hasta hoy: la mulata. Bien pronto los negros sometieron a los indios y se hicieron los amos y señores de toda la comarca. Eran los principales Alonso de Illescas, que había vivido en Sevilla, y otro negro llamado Antonio, rivales bien pronto, y luego, encarnizados enemigos. Illescas tenía tres hijos: Enrique, Sebastián y María; casada esta última con otro náufrago llamado Gonzalo de Avila, portugués de origen, y había llegado a ser un verdadero régulo al que le temían los españoles, y le respetaban y obedecían ciegamente los indios.

El Licenciado Salazar de Villasante, Oidor de la Real Audiencia de Quito y Gobernador y Visitador general de sus provincias, en la Relación que por los años de 1569

hizo por orden del Licenciado Juan de Ovando, de las poblaciones españolas del Perú, habla de la Costa del Noroeste del Virreinato y de la Gobernación de Quito y dice: "Allí junto a *Pasao* (Cabo Pasado), tres leguas antes, está una tierra que llaman el Portete; y un navío que venía de Nueva España para el Perú cargado de sedas y otras cosas, dió al través allí, en tierra, y se perdió sin sacar nada de las mercaderías; muchos negros que en él venían salidos a tierra, se huyeron la tierra adelante. No pudieron ser habidos; han hecho un pueblo, y tomado indias y casádose con ellas y multiplican; y suelen allegar a la costa, y si ven españoles que han saltado en tierra al tomar agua, les matan o roban, y lo mismo hacen en robar a los indios. Cuando yo quería entrar a los *Yumbos* (1), no había de dejar tomar a éstos, y fuera harto bien" (2).

Innumerables fueron las expediciones que durante el tercer cuarto del siglo XVI armaron los españoles para la conquista y pacificación de aquella provincia. Como veinticinco capitanes entraron, unos en pos de otros, en busca del codiciado tesoro, hasta que el gobierno español, cansado de tanta empresa militar sin resultado, decidió recurrir a los medios pacíficos, a fin de completar la obra de la conquista del Reino de Quito y extender a todo él los beneficios de la comenzada colonización.

Corría el año de 1576. Gobernaba desde el año anterior la Audiencia de Quito el Licenciado don Pedro García de Valverde, quien, como sus antecesores, estaba

(1) Los Yumbos llamaban entonces a los pueblos que habitaban y habitan hoy los indios Colorados.

(2) Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones Geográficas de Indias,* tomo I, págs. 31 y 32.

también interesado por la pronta pacificación de Esmeraldas, cuando llegaron a sus oídos las noticias de que los mulatos querían darse de paz y prometer obediencia al Rey de España, con tal de que su Gobierno les asegurare vida tranquila en sus montañas, les enviara un sacerdote a bautizar a sus hijos y una persona con quien ajustar las capitulaciones. Según el historiador González Suárez, un náufrago español en las costas de Esmeraldas, huésped del negro Illescas, había oído a los negros ese juicioso razonamiento, que lo comunicó al presidente Valverde, mas según la relación del capitán Ruiz Díaz de Fuenmayor, vecino de Quito en la época contemporánea de aquellos sucesos, fueron los negros los que salieron a hablar con los españoles de un navío que apareció por esas costas y les manifestaron su voluntad de entregar pacíficamente la provincia en las condiciones antedichas (1).

(1) He aquí lo que relata el Capitán Fuenmayor:

"En un puerto de aquellos dió un navío al través, y en ella quedó un negro que se salvó, que há más de 20 años que está entre los indios. Respétanle mucho porque está emparentado con todos los caciques de aquella provincia. Este, habrá cinco años que, aportando un navío a aquella costa, salió a hablar con los españoles y les dijo que si el Audiencia enviaba persona a capitular con él y un sacerdote que le bautizara sus hijos, que daría aquella provincia de paz. El licenciado Valverde, que presidía en Quito, envió un clérigo que se decía fulano Cabello (Miguel Cabello Balboa), el cual estuvo con el negro y le bautizó sus hijos, y él le dió algunas joyas de oro y le dijo que se volviese, porque con él no podía tratar cosas tocante a la guerra, que enviasen un capitán con gente, que él ayudaría a la pacificación de aquella tierra, como se le diese perdón del daño que había hecho y se le diese de comer en la tierra. Y en este estado se está hasta hoy." *Rel. Geog. de Indias,* tomo III, apéndice núm. III, pág. CXLI.

Pero sea de ello lo que fuere, es lo cierto que con tales noticias el Presidente Valverde se apresuró a enviar con tal objeto a don Miguel Cabello Balboa, sacerdote docto amante de las Letras y a quien no eran extrañas las peripecias de una campaña, pues había acompañado a don Diego Bazán a la conquista del Chocó y a don Rodrigo de Bazán en las guerras de Flandes.

Llevando por compañero a un eclesiástico como él, llamado Juan de Cáceres Patiño, y muchas otras personas destinadas para fundar un pueblo, partió Balboa a cumplir su misión. De Quito fué por tierra hasta Manta; allí se embarcó, y el 15 de septiembre de 1577 desembarcaba con su expedición en Atacames. Después de muchos días de espera bajó a la playa el negro Illescas, con ánimo de provocarle guerra; pero Balboa supo ablandarle a tal extremo, que bien pronto Illescas, su yerno el portugués y sus dos hijos le besaban la mano, y después de informarse de las provisiones de la Real Audiencia determinaban, de común acuerdo, fundar un pueblo en la bahía de San Mateo.

Al cabo de doce días volvió a bajar el negro Antonio con una enorme comitiva de negros, adornados con joyas de oro. Asistieron a misa, oyeron una exhortación que les hizo Balboa, obsequiaron a la capilla cosa de noventa pesos en oro y regresaron después a sus aduares, llevándose a Cáceres Patiño, al que le retuvieron con ellos seis días, al cabo de los cuales retornó con varios negros a unirse con Balboa.

Casi en esos mismos momentos había fondeado en Atacames un buque con mercancías, que pasaba de Nicaragua al Perú. Balboa con todos los suyos, inclusive los mulatos, hicieron señas a los del buque para que

desembarcaran, a lo que éstos accedieron, procediendo Balboa a comprar muchas cosas, algunas de las cuales regaló al negro Sebastián y a los indios. Estos miraban los movimientos de los marineros con marcada suspicacia, sobre todo cuando comenzaron a tomar la altura y a sondear el agua, e interpretándolos como un peligro futuro, se retiraron en silencio a sus hogares.

Pasados cinco días volvieron el portugués y Antonio a visitar a Balboa; pero luego que regresaron ya no volvieron a parecer más. Como se prolongara esta inexplicable ausencia, Balboa hizo una excursión aguas arriba del río, y pronto reconoció que había guerra entre las tribus. Luego hizo otra exploración Cáceres Patiño, sin obtener resultado alguno. A los veinticinco días se presentó al fin uno de los negros, y en medio de ademanes de susto comunicó a Balboa que los indios se habían levantado, y les aconsejó la fuga. Con el terror y el espanto que son de imaginar, la caravana se puso en marcha a pie, camino de Portoviejo, adonde llegaron a los veintiún días, en estado de veras lastimoso. Balboa con Cáceres Patiño, avanzaron a Quito por la hoya del río Chone. "Los indios —dice el historiador González Suárez— sospecharon que entre los blancos se habían confabulado para hacerles la guerra, y con este pensamiento se armaron, para acometer de sorpresa a los que habían quedado en Atacames; pero cuando llegaron a este punto ya Balboa y sus compañeros se habían puesto en salvo."

Más tarde, en 1579, la Real Audiencia concedió a don Diego López de Zúñiga, a pedido suyo, la gobernación de Esmeraldas, en premio a los importantes servicios que había prestado en la pacificación de los indios

rebelados en la región oriental. Zúñiga entró en 1583 por la provincia de los Yumbos Colorados; salió a Manabí y de allí, por mar, llegó a la bahía de San Mateo, en donde desembarcó; sorprendió a los negros y tomó prisionero al negro Antonio; reconoció hasta muy adentro el río Santiago; pero abandonado de los suyos y reducido al atroz sufrimiento del hambre, regresó a Portoviejo, enfermo, muriendo algún tiempo después a consecuencia de los padeceres que tuviera en su empresa, no sin antes haber intentado, en 1585, nuevamente la reducción de la tan apetecida provincia para gozar de su prebenda.

Durante la época del presidente don Manuel Barros de San Millán (1587-1593) nada se hizo por la pacificación de Esmeraldas, ya por cierto rencor que guardaba el Presidente a don Diego López de Zúñiga, como por haber estallado en su tiempo la célebre revolución de las Alcabalas; pero terminada ésta y reorganizada la Real Audiencia con los oidores Matías Moreno de Mera, Juan del Barrio de Sepúlveda y Rodrigo de Aguiar, volvió a pensarse en asunto que con sobrada razón se le consideraba de enorme trascendencia. Encargóse la difícil empresa al Oidor Sepúlveda, dándole carta blanca en cuanto a la elección de medios para conseguir ese fin. Al principio el Oidor no sabía qué hacer para cumplir tan delicado encargo; pero luego que vió los resultados alcanzados por los misioneros mercedarios en la provincia de los Yumbos, se dirigió al Comendador de la Merced, fray Juan Salas, varón de gran espíritu religioso y de admirable tino misionero, para encargarle la tarea. Accedió el padre Salas a las proposiciones del Oidor, y designó al padre fray

Gaspar de Torres y dos religiosos más para tan santo y patriótico ministerio. El padre Torres entró, en efecto, al territorio de los Cayapas, y muy pronto fundó dos pueblos: el de Guadalupe y el de Pueblo Nuevo del Espíritu Santo. Por otro lado, el padre fray Juan Bautista de Burgos fué hacia los Campaces, entre quienes vivía la familia del negro Illescas, cuyo hijo Sebastián había heredado la autoridad y el cacicazgo de su difunto padre. El padre Burgos bautizó a este negro; fundó el pueblo de San Martín, en cuya iglesia, inaugurada en 1600, bautizó a la mujer del negro Sebastián y a otros mulatos e indios. Luego, en ese mismo año, salió para Quito, acompañado del negro y otros indios neófitos, que, acogidos con entusiasmo y curiosidad por la Audiencia y el pueblo, recibieron del obispo fray Luis López de Solís con gran solemnidad el sacramento de la Confirmación, en la iglesia de San Blas.

Pero no era Sebastián el primer mulato esmeraldeño que pisaba Quito. Ya en 1598 había salido de las montañas occidentales el padre Torres con algunos indios y mulatos, entre los cuales estaba el famoso Juan Mangache. Pero, a este respecto, copiemos antes lo que el historiador González Suárez nos cuenta en su *Historia General de la República del Ecuador*:

"En 1598 —dice— salió de Esmeraldas a Quito el padre Torres con algunos indios y uno de los más famosos mulatos, apellidado Juan Mangache. El Oidor Sepúlveda los agasajó y regaló esmeradamente, y aun hizo retratar al mulato, para remitir el retrato a España, al Rey... Los mulatos llevaban aretes en las orejas y ciertos anillos de oro en la nariz, y además tenían

los labios taladrados, con lo cual, adornando sus personas, se ponían de gala entre los suyos" (1).

He aquí explicado el origen del cuadro y el significado de su asunto, de los cuales se deduce fácilmente el gran interés histórico y etnográfico de la tela. Basta ver cómo su hallazgo viene a reformar el dato del más bien informado historiador de la República del Ecuador, monseñor González Suárez, pues el cuadro de Sánchez Galque nos enseña que si es cierto que el Oidor Juan del Barrio de Sepúlveda quiso hacer méritos ante el Rey por la pacificación de una provincia que nadie antes de él pudo conseguir, enviándole una prueba inconcusa del hecho, no hizo retratar al negro Juan Mangache, sino a Francisco Arobe y sus dos hijos, Pedro y Domingo, filiándoles admirablemente, hasta con la curiosa ornamentación facial en oro con que se engalanaban, y que apenas corresponde a la descripción hecha por González Suárez. Por el cuadro de Sánchez Galque tenemos, además, para la etnografía, la más verídica y palmaria prueba del resultado que dió la mezcla de la sangre africana con la americana de los Campaces, Malabas y Cayapas de Esmeraldas. Quien conozca y haya admirado la esbelta figura de los actuales indios Colorados, que aunque ya en reducido número, aún subsisten en el Ecuador para estudio de los etnógrafos que todavía los desconocen, no le sorprenderá la hermosura del tipo retratado por Sánchez Galque, y que se ha conservado en la descendencia de los Illescas, Mangaches y Arobes. El actual mulato esmeraldeño es exacta derivación de los in-

(1) Obra cit., tomo IV, págs. 34 y 35.

mortalizados por el pincel de aquel artista hace trescientos treinta años.

Vemos, pues, que el Oidor Sepúlveda hizo retratar sin duda intencionadamente, a toda una familia masculina de los nuevos súbditos que había logrado conquistar, afortunadamente, para el rey Felipe III: a don Francisco de Arobe, de cincuenta y seis años de edad, teniendo a su derecha a su hijo don Pedro, de veintidós años, y a su izquierda a su hijo don Domingo, de diez y ocho; tipos guapísimos de zambos, a quienes no les va mal la golilla, el jubón, la capa y el sombrero españoles de la época, con cuya indumentaria aparecen en el lienzo; no conservando como signos de familia y de cultura, además del color de sus manos y cara, sino los pendientes, las narigueras y los aros de oro, adornando orejas, nariz y labios, y la lanza de *chonta* en la diestra.

Y en este punto de la ornamentación facial el cuadro completa el dato etnográfico que historiadores y cronistas nos han dado acerca de la manera cómo adornaban sus personas los aborígenes de Esmeraldas, de los cuales, indudablemente, heredaron la costumbre los mulatos zambahigos descendientes de los náufragos africanos que capitaneó Illescas. González Suárez, tan bien documentado siempre en su historia, nos dice solamente que los mulatos salidos a Quito con el padre Torres el año de 1598, a quienes hizo retratar Sepúlveda, "llevaban aretes en las orejas y ciertos anillos de oro en la nariz, y además tenían los labios taladrados"; descripción incompleta y que apenas daba idea de la realidad. En el cuadro del Museo de Madrid los negros tienen en realidad lo que dice González Suárez, y mucho más, pues los pendientes de las orejas son dobles: uno que lo

llevan en la parte superior del pabellón de la oreja y otro en el lóbulo inferior; las narigueras son piramidales, y las llevan casi tapando los conductos nasales, y los labios no los tienen sólo taladrados sino colgando en el inferior un anillo pequeño de oro. Pero fuera de éstas, llevan otras prendas: en el labio inferior un clavo de cabeza redonda, de la misma clase y forma de los que tienen incrustados en la punta de la nariz y en cada una de sus ternillas, adornos todos que desaparecen, junto con las narigueras y el anillo del labio inferior, cuando cuelgan de la punta de la nariz una media luna, exactamente igual a la de los aretes inferiores de sus orejas; y, además, una gorguera de oro laminado y decorado, tan ajustada al cuello, que aparece más bien como colgante que se engancha en la parte posterior del lóbulo de las orejas.

Crece el interés etnográfico del cuadro cuando se conoce la forma exacta de esos adornos y se examina su distribución entre los retratados. Ninguno de ellos lleva reunidas en sí todas las prendas descritas, notándose, en cambio, una diferencia intencionada en cada uno de ellos. Las únicas prendas comunes en los tres son los aretes, pues si don Pedro y don Domingo llevan en su nariz y labios iguales joyas, don Francisco no lleva más que una media luna colgante de la punta de la nariz, y don Pedro la gorguera de oro, completamente ausente de la garganta de sus dos compañeros. En el supuesto nada aventurado de que los representados en el cuadro de Sánchez Galque son padre e hijos, y fijándonos en seguida en el dato que nos aporta la fijación de sus edades, bien se comprende que la ornamentación facial marca la categoría del individuo, y así podríamos dedu-

cir, ya generalizando, que entre los aborígenes de Esmeraldas la autoridad paterna estaba señalada por la media luna pendiente de la punta de la nariz, y la primogenitura entre los hijos por una gorguera de oro en la garganta. No haremos hincapié en el tamaño de las prendas, porque sería tal vez hilar muy delgado, pues bien pudiera aquel detalle ser obra del pincel de Sánchez Galque o del artista que las doró; porque debemos advertir de paso que todas esas joyas están doradas con oro laminado.

Tenemos, pues, que bajo el punto de vista histórico y etnográfico el cuadro tiene enorme interés, y constituye un documento de valor inestimable.

II

Veamos ahora el valor que el cuadro tiene para el Arte y su historia, y, sobre todo, para la historia del arte quiteño, el más rico y de más respetable tradición en Hispano-América.

La historia de la Pintura en el Ecuador está todavía envuelta en las oscuras sombras del anonimismo, y el capítulo de sus orígenes ha reposado hasta hoy en una tradición que apenas resiste a una crítica seria en muchos puntos. Es el resultado lógico de la falta absoluta de labor investigadora. Hasta hace poco tiempo que nosotros arrimamos el hombro a esta tarea, nadie se había preocupado sino de mirar el enorme acervo artístico del país, contarlo a veces y apreciarlo poco y sin sentido justo; pero nuestra labor no ha dado, como no era posible que diera todavía, sino escasos resultados. Es la consecuencia natural de toda formación científica de pri-

mera mano. Se sabe que de España llegaron a Quito artífices de toda clase, se ven claramente los rastros que allí dejaron; pero ni se los conoce indivilualmente ni, llegado el caso, se puede muchas veces distinguir con claridad al artista español del criollo quiteño en la primera centuria de la época que solemos llamar colonial; pues se tropieza con incógnitas de difícil solución, por falta de documentos. Nada diremos de las dificultades que entraña explicar y darse cuenta del proceso en la formación del arte quiteño. Se lo ve surgir tan robusto y feliz desde los primeros días de la colonización española, se lo ve casi improvisarse con una pujanza tan extraordinaria y mantenerse con ella hasta el siglo XIX, que no se puede separar la parte que en la educación de los artistas autóctonos puede caber a los maestros españoles que allí fueron, de la que pudiera tal vez tocar a los grandes maestros españoles e italianos, supuesto el probable caso de haber aquéllos pasado al viejo mundo en busca de mejor ambiente para su educación artística. Y reduciendo el problema de la investigación histórica a sólo la Pintura, las dificultades crecen todavía en proporción abrumadora, tanto porque el investigador se encuentra ante cuadros sin firma ni fecha, cuanto porque los documentos en los cuales se podrían encontrar los datos para fijar al menos el nombre y condiciones del artista, son demasiado incompletos. Vamos a demostrarlo con un ejemplo.

Sabido es que en Quito, como en toda parte del mundo, la riqueza artística está recluída y conservada en los conventos e iglesias más que en otro lugar, lo que hace que sus archivos sean casi los únicos que pudieran esclarecernos en el camino oscuro de la historia del

Arte; pero resulta que los documentos que contienen son tan poco explícitos sobre los puntos en cuestión, que apenas si alguna vez dan cuenta del nombre sin el apellido del artista que hizo tal o cual obra de arte, que pintó ésta o estotra tela. Así vemos cómo en el Libro de Gastos del Provincialato de fray Francisco de la Graña, en el Convento de San Francisco de Quito, en los años de 1792 a 1796, se dice: "It. Dió p.ª pagar los Oficiales de la obra como son Pintores, etc... la cantidad de seiscientos cinq.ta pesos y cinco rr.s—It. Dió para materiales de la misma obra como son Lona para la Pintura de los Quadros, etc.", cuando no se ponía partidas como ésta: "Se han pintado las Imagenes de los Gloriosos S. Miguel y S. Cristoval." Es claro que con datos como estos apenas hay para poner un número más entre las incógnitas del problema. Pero así y todo hay que tenerlos en cuenta hasta que, con posteriores investigaciones en los muchos archivos que aún faltan de estudiarse en España y en América, puedan, tal vez, ser completados, si en ellos se encontraren documentos que aclaren tanto punto interrogante, como el que a cada momento se presenta en nuestra historia artística. Y así seguiremos en esa tarea, que es la única manera positiva y el camino más seguro para llegar a la verdad histórica. Porque de muy poco nos sirve el saber que los colonizadores españoles y, sobre todo, las comunidades religiosas trajeron artífices y artistas al Nuevo Mundo, si no podemos distinguir con sus nombres y sus señas a quiénes fueron los maestros y fundadores del Arte en América en los primeros tiempos de la época colonial.

Pero la resolución de este problema, si es verdad que preocupa a México, Quito, Cuzco y Lima, focos del

arte hispanocolonial, no interesa a todos ellos de la misma manera; pues la excelencia de la pintura y escultura quiteñas convierte en problema capital para la historia de la cultura hispanoamericana la averiguación de los antecesores de los más grandes pintores y escultores de América, como lo son Miguel de Santiago, Nicolás Javier de Gorívar, el padre Carlos y Manuel Chili. Así tiene que mirarlo quien conozca de cerca el arte quiteño de los siglos XVI, XVII y XVIII; al contemplar el cual no hay quien no quede perplejo ante lo que sus obras manifiestan del proceso educativo de sus autores y de la formación de esa escuela de arte. Problema difícil si lo hay, enigma que debiera interesar a españoles y americanos, pero que tarda en resolverse. Hasta ahora hemos sido, sin duda, los únicos afortunados en la investigación de la historia de nuestro Arte; y es así como nosotros, que hemos añadido tantos nombres a la historia de nuestra Arquitectura y hemos clasificado un tanto nuestra Escultura, dándole fechas precisas que nos han comunicado documentos fidedignos y estudios comparativos hechos con cuidado, hemos tenido la fortuna de agregar un nombre, y precisamente el de aquel a quien debemos llamar el fundador de la pintura quiteña: fray Pedro Gosseal, natural de Lovaina y religioso franciscano del Convento de Brujas en los Flandes, que entró a Quito con los primeros conquistadores y fundó con fray Jodoco Ricke, otro flamenco, el Convento de San Francisco de la misma ciudad, en 1535. Fray Pedro Gosseal debió ser profesor en la escuela que fundaron los franciscanos en su mismo convento, y que más tarde, por 1555, llegó a ser el Colegio de San Andrés, llamado así en grata memoria de su protector don Andrés Hurtado de Men-

doza, y regentado por el eminente religioso fray Francisco de Morales. A fray Pedro Gosseal debe, sin duda alguna, el padre Jodoco Ricke el que sus propios contemporáneos le hayan alabado en *El espejo de Verdades* (precioso manuscrito hecho en 1575 en la Isla Española y conservado ahora en el Archivo de Sevilla) como al "inventor de las buenas artes en aquellas provincias".

Pero averiguada y comprobada la personalidad del primer fundador de la pintura en Quito, nos falta clasificar sus obras, y esa es una tarea necesaria, que hay que realizarla con tanto empeño como la de averiguar por sus discípulos, a fin de comenzar a formar la más segura cronología del arte quiteño.

Luego nos hemos encontrado con otros nombres: el de los españoles Juan de Illescas y Luis de Rivera; éste, a quien la tradición señala como encarnador y dorador de las estatuas y retablos de su compañero el escultor español Diego de Robles, fundador de la escultura en Quito, trabajó para la Catedral y San Francisco; pero tampoco se han clasificado sus obras. Y junto a ellos desfilan otros en la misma época: Miguel de Benalcázar, hijo del célebre Adelantado don Sebastián de Benalcázar; Juan Sánchez de Jerez Bohorquez, el espía de la Audiencia en la Revolución de las Alcabalas (1592), que solicitó del Rey de España permiso para pintar un cuadro en que se representaría él mismo, arrodillado ante el Rey y en actitud de entregarle una carta, símbolo de sus intrigas y delaciones, por lo cual pedía, como premio la cantidad de doce mil pesos; fray Pedro Bedón, religioso dominicano, provincial de su convento en Quito, del que existen muchas obras en el Ecuador y Colombia.

Estos han sido hasta hoy los nombres que hemos podido catalogar en el capítulo de la historia de nuestra pintura en el siglo XVI, es decir, en el espacio de tiempo transcurrido desde el año 1534, en que se fundó la ciudad de Quito, hasta el de 1600, advirtiéndose que sólo al padre Gosseal lo encontramos en los propios albores de aquella época; los demás, esto es, los españoles Illescas y Rivera y los ecuatorianos Benalcázar, Sánchez de Jerez y Bedón, no asoman sino en las postrimerías del siglo XVI.

Luego, en el XVII, nos encontramos descollando sobre una verdadera falange de buenos pintores, como Morales, Vela, Oviedo, Lobato, Valenzuela, Egas Venegas de Córdova y el hermano jesuíta Hernando de la Cruz y el franciscano Domingo, a dos poderosísimos ingenios, Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Gorívar, que se nos aparecen con un arte sin nexo alguno aparente con sus antecesores, tan grande y tan pujante, que no se encuentran precedentes sino pasando a España e Italia; y en el siglo XVIII, con Samaniego, Antonio Salas, Legarda, Ramírez, Benavides, Cortés de Alcocer, Astudillo, Albán, Sánchez Barrionuevo, Bernardo Rodríguez, Silva, Villarroel y otros, algunos de los cuales pasan al siglo XIX a concatenarse con los artistas que continúan durante él la gloriosa tradición, que la sostienen al fin, con alta distinción, Rafael Salas, Juan Mansalvas, Luis Cadena y Joaquín Pinto.

Dentro de este panorama nos habíamos movido hasta ahora, procurando para estudiarlo y comprenderlo, documentos sobre la vida y obras de cada uno de esos artistas que dejamos nombrados. Pero habiendo sido poco lo encontrado por nosotros en el curso de nuestras inves-

tigaciones, se nos aparecía el edificio de nuestra historia artística como un inmenso conglomerado de piedras sin nexo alguno que las una, principalmente en sus dos primeras épocas, las correspondientes a los siglos XVI y XVII. Porque, ¿cómo explicar el arte de Miguel de Santiago con sólo el arte sencillo e ingenuo del padre Bedón o el del desgraciado Benalcázar, a quien la Audiencia hubo de permitirle pintar naipes para que pudiera vivir, si aún no hemos podido siquiera distinguir las obras de Illescas, de Rivera y de Sánchez de Jerez? ¿Cómo hacer de Miguel de Santiago, que probablemente vivió en la época comprendida entre los años 1620 a 1700, un discípulo de artistas a quienes muy seguramente ni alcanzó a conocer, y, por tanto, no pudo recibir de ellos las nociones del arte, ni de quienes recibió una influencia indirecta, porque de sus obras a las de aquéllos hay un abismo de distancia de su excelencia artística?

Este casi aislamiento, en el que aparecía súbitamente el gran artista quiteño en pleno siglo XVII, ha hecho que sea considerado por algunos como discípulo directo de la escuela española, y que su arte se explique por el de sus contemporáneos gloriosos de la madre Patria, con todos los cuales tiene muchos puntos de contacto. Un viaje de educación a España es muy fácil suponerlo: pero como la historia se basa sobre documentos, la incógnita permaneció siempre sin poderse despejar.

Quedaban por estudiarse, como último recurso, los cuadros italianos, españoles y flamencos existentes en Quito, y que hubieran podido influír en la educación de Miguel de Santiago; estudio difícil que exigía la fijación precisa de la fecha en que pasaron esas telas de Europa a América y que, al fin y al cabo, no podía produ-

cir otra consecuencia que la de conocer las influencias sufridas por un artista genial, pero que no explicarían jamás su primera educación, punto capital para ligarle dentro del desarrollo histórico del arte quiteño.

A partir de Miguel de Santiago la historia de este arte se concatena fácilmente, como que el famoso Gorívar, el autor de los "Profetas" de la iglesia de la Compañía, se explica magníficamente por aquél, de quien fué su discípulo, aunque su personalidad aparezca labrada con influencias diferentes.

Era, pues, preciso dar con el anillo que faltaba a esta cadena histórica. La suerte nos lo ha presentado, y con todo el valor de un documento irrefragable y completo, en Adrián Sánchez Galque, el autor del magnífico cuadro del cual nos ocupamos, cuyo hallazgo lo debemos a nuestro respetado amigo el ilustre artista don José Moreno Carbonero, que ha sido también desde hace mucho tiempo, según nos ha confesado, el admirador solitario de aquel cuadro quiteño, al que aún le hizo fotografiar en pasados años, y que ha permanecido casi oculto e ignorado en una dependencia del Museo Arqueológico de Madrid, a la que el público no tiene acceso. Allí lo encontramos, espléndidamente bien conservado y en compañía de otros cuadros quiteños de mérito muy relativo por el asunto de que tratan y ejecutados por Francisco Albán, pintor mediocre del siglo XVIII, aun en sus en sus lienzos mejores, como los de la "Vida de San Pedro Nolasco", que decoran los claustros del Convento de la Recolección del Tejar de Quito.

Describamos el cuadro.

Sobre una tela, más o menos, de un metro cincuenta centímetros de largo por setenta de alto, se hallan retra-

tados de busto completo y representados en un mismo plano, don Francisco de Arobe y sus dos hijos, don Pedro y don Domingo, los primeros mulatos de Esmeraldas que salieron a Quito después de la pacificación de esa provincia en 1598. En la mitad se halla el padre, negro de noble apostura, como la tienen también sus hijos; cara regular y bien proporcionada, pelo ensortijado y ligero bozo y barbilla. Unas medias lunas de oro pendientes de una cadenilla cuelgan de la punta de la nariz y de los lóbulos de sus orejas, adornados en la parte superior de su pabellón con zarcillos de dos bolitas de oro. Esta curiosa ornamentación facial varía en sus hijos, quienes, si bien llevan adornadas sus orejas con prendas iguales a las de su padre, ostentan en su nariz, en lugar del pendiente de media luna que éste tiene, dos clavos de oro en las ternillas y uno en la punta, y lucen otro igual encima de su labio superior, y un pequeño aro de oro debajo del inferior; pero don Pedro, el primogénito, lleva como prenda diferencial de su hermano menor una cintilla de oro laminado que, pasándole por debajo del mentón, parece enlazar los dos pendientes inferiores de las orejas por detrás de su lóbulo. Además llevan otra joya que llama inmensamente la atención, por su forma y manera de colocación: son las narigueras, compuestas de dos largas láminas de oro casi triangulares, o más bien piramidales, unidas por un aro que atraviesa el cartílago divisor de las fosas nasales. Las figuras de los dos hijos de don Francisco son simpáticas, y, a atenernos por los rasgos del retrato, podemos ver cómo el cruzamiento de la sangre negra africana con la de los aborígenes de Esmeraldas produjo un tipo noble de mulato, en el cual encontramos corregidos el

achatamiento de la nariz y la excesiva carnosidad de los labios.

El Oidor Barrio de Sepúlveda, o el artista Sánchez, o ambos a dos, encantados, sin duda, con la noble apostura de los negros, cuya figura querían hacer conocer de su rey don Felipe III, vieron que no les vendría mal el vestirlos a la española y cubrirlos su negrura monótona con el jubón y la capa; rodearon su cuello con la clásica golilla, procurando al mismo tiempo un agradable conjunto al pintor que, después de esmerarse en la caracterización del tipo de sus modelos, lució su arte en la ejecución de los paños, tratados con verdadera maestría. Véanse sino los pliegues de la capa azul de seda de don Pedro, de la amarilla de don Francisco y de la verde de don Domingo. No obstante este disfraz, se conservó en la mano diestra de cada uno de ellos la lanza negra de *chonta,* característica de los aborígenes selváticos de la América del Sur, dando ocasión al artista para demostrar su habilidad en el dibujo de las manos, justas de forma y seguras de toque. El fondo del cuadro es precioso, de color gris, ligeramente rosáceo en algunas partes; recuerda mucho los tonos de ciertos cuadros del Greco, hasta en la manera como se hallan extendidos sobre la tela. Todo el cuadro delata a un gran artista, de cualquier punto que se le considere, ya como dibujante, ya como retratista, ya como pintor y ejecutante; cualidades todas que se aprecian gracias al perfecto estado de conservación en que se encuentra la tela. El corte mismo del cuadro y la presentación del asunto con armoniosa sencillez, dentro de un plan sencillo de composición, sin rebuscamiento de ningún género, son agradables. A exigencias, sin duda, de Sepúlveda, Sán-

chez inmortalizó los nombres de sus retratados, escribiéndolos sobre el fondo del cuadro y encima de la cabeza de sus modelos. Por ello sabemos cómo se llamaban y qué edad entonces tenían. Pero el exigente Oidor obligó al artista a poner en un extremo de su cuadro la dedicatoria de su ofrenda al rey Felipe III. Sánchez obedeció esa orden, y puso en una preciosa orla, de noble y original dibujo, la siguiente inscripción:

†

PHILIPPO 3 CATHOLICO
REGI. HISPANIAR /
INDIAR / Q / DNO SVO
DOCTOR JOANES DEL BARRIO
A SEPULVEDA AVDITOR SVÆ
CANCELLARIÆ DEL QVITO.
SVIS EXPENSIS FIERI
CURAVIT
ANNO 1599

que, traducida, dice:

"El doctor Juan del Barrio de Sepúlveda, Oidor de la Real Audiencia del Quito lo mandó hacer a sus expensas para su señor Felipe III Católico Rey de las Españas y de las Indias, en el año de 1599."

Cuando Sánchez acabó de escribir esa dedicatoria, Barrio de Sepúlveda debió hallarse contento. Ya sabría el Rey con esa prueba irrecusable que le enviaba, hacer justicia a los méritos y labor de quien fué el único que al cabo de casi sesenta años de infructuoso batallar, logró la pacificación tan deseada de la más rica provincia del antiguo Reino de Quito.

Sánchez pensó también si sería del caso el hacer saber al Rey quién era el autor de ese famoso documento que debía acarrear recompensas al Oidor, y al pie de la inscripción antedicha estampó en caracteres mayores su nombre de pila y sus dos apellidos: "Adrián Sánchez Galque", todo en abreviatura; y al pie y en caracteres diminutivos que apenas se descifran: "nl. de q.to ft.", es decir, "natural de Quito, lo hizo".

No sabemos si las dos inscripciones trajeron suerte a aquellos a quienes se referían; pero nosotros tenemos que agradecerles ese detalle, y si Sánchez no cayó por ello en gracia delante de su Señor, la posteridad le va a dar lo que tal vez él no pensó: la inmortalidad.

Mas, ¿quién será este Sánchez? Difícil por ahora saberlo; pero no imposible. Tal vez podría ser miembro de la familia de Juan Sánchez de Jerez Bohorquez, del cual sabemos que era pintor, como dejamos dicho más arriba, e hijo del español Juan Sánchez de Jerez, uno de los primeros conquistadores del Perú y de los primeros vecinos de Quito, Capitán y rico de fortuna por añadidura, tanto que regaló al Convento de Nuestra Señora de la Merced, el 10 de abril de 1597, tres caballerías de tierra en Pusuquí (cercanías de Quito) que las donó el Rey Felipe II "por ser hijo de Juan Sánchez de Xerez, uno de los primeros conquistadores, el 12 de Diciembre de 1586" (1).

Como por lo regular las aficiones artísticas se heredan hasta constituír un don de familia, no es aventurado suponer que Adrián Sánchez Galque fuese al menos de la familia de Juan Sánchez de Jerez y hasta

(1) Archivo mercedario. Lib. núm. 6, fols. 224 y 224 vto.

que se prolongara esa sucesión o herencia artística en otro Juan Sánchez, pintor también, que aparece en la obra del Santuario de Guápulo, dorando su sagrario por el año de 1684, al mismo tiempo que el insigne Miguel de Santiago decoraba las puertas interiores del Nicho y del Sagrario (1683).

Pero sea de ello lo que fuese, la verdad es que nos encontramos ante un pintor esclarecido, digno antecesor y muy probable maestro de Miguel de Santiago y, sobre todo, un anillo de la cadena histórica del arte quiteño que en gran parte explica su natural evolución, ya que con él se liga perfectamente la pintura quiteña del XVII con la de los maestros del XVI, y sobre todo con la española de aquellas épocas, sin tener que recurrir a suposiciones sin base que por lo menos pueden confundir los verdaderos hechos históricos.

Y a fin de que nuestros lectores puedan darse cuenta ligera de lo que dejamos expuesto, acompañamos nuestro trabajo con algunas fotografías de cuadros de Miguel de Santiago y de Gorívar, además del de Adrián Sánchez Galque, motivo de este digno estudio. Por ellas verán cómo Gorívar, discípulo de Miguel de Santiago, se explica perfectamente por éste y cómo hoy Sánchez Galque da la mano a aquel maestro para unirlo a los artistas del siglo XVI que, a su vez, se formaron en los obradores de los primeros maestros de nuestro arte hispanocolonial de mediados de ese siglo. De este modo el proceso de formación de la pintura quiteña viene a adquirir mayor lógica.

Ahora tócanos investigar y clasificar las obras de Sánchez Galque, principalmente las posteriores al cuadro del Museo Arqueológico de Madrid, que, segura-

mente, se darán de mano con las primeras de Miguel de Santiago, como que ya ahora mismo vemos cómo aún alguna de las ejecutadas por este ilustre maestro, en San Agustín, en 1656, tienen muchos puntos de contacto con la manera como Sánchez Galque ha tratado la tela de la cual nos hemos ocupado.

J. G. NAVARRO.

MADRID.—Museo Arqueológico Nacional. Los primeros mulatos de Esmeraldas en el Ecuador. Cuadro de Adrián Sánchez Galque (1599)

QUITO.—Convento de San Francisco. Retrato de Fray Domingo de Brieva. Cuadro de Miguel de Santiago (1663?)

QUITO.—Convento de San Francisco. Retrato de Fray Pedro Pecador. Cuadro de Miguel de Santiago (1663?)

QUITO. – Iglesia de la Compañía de Jesús. El Profeta Daniel. Cuadro de Gorívar (1680?)