

# El belén en la Real Audiencia de Quito. Introducción a su estudio<sup>1</sup>

Nativity scenes in the Real Audiencia in Quito. An introductory study

Valiñas López, Francisco Manuel \*

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 73.046.3 (866.13)

BIBLIID [0210-962-X(2005); 36; 81-98]

## RESUMEN

El belén constituye una de las manifestaciones más representativas del arte barroco en la antigua Real Audiencia de Quito, llegando a alcanzar un nivel de desarrollo muy superior al de la Metrópoli, comparable, en muchos aspectos, al de la contemporánea experiencia napolitana. Este estudio pretende definir las líneas básicas que lo caracterizan y sentar las bases metodológicas para su estudio, que se presenta como una empresa urgente y, a buen seguro, fructífera.

**Palabras clave:** Belenes; Estética; Escultura; Arte colonial; Arte barroco; Arte rococó.

**Identificadores:** Real Audiencia de Quito.

**Topónimos:** Quito; Ecuador.

**Período:** Siglos 17, 18, 19.

## ABSTRACT

Nativity scenes constitute one of the most representative examples of baroque art in the old *Real Audiencia* building in Quito, indeed there are examples which are of better quality than those in the capital city and are indeed comparable with contemporary works in Naples. In this paper we attempt to establish the principal features of these scenes and the methodological parameters for their study. This seems to be both an urgent and a potentially fruitful task.

**Key words:** Nativity scenes; Aesthetics; colonial art; Baroque art; Rococo art.

**Identifiers:** Real Audiencia de Quito.

**Place names:** Quito; Ecuador.

**Period:** 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries

Vuelvo hoy a tomar el hilo, en el mismo punto y seguido en que otras veces lo soltara, para intentar un nuevo acercamiento a ese tema que siempre me es grato, a ese capítulo, sin duda, inabarcable, de la historia del arte en el que todavía hemos profundizado tan poco. El estudio del belén es, en verdad, una de las grandes asignaturas pendientes que

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

cargamos en nuestro expediente los que nos dedicamos, o lo pretendemos siquiera, a esta ardua, pero hermosa, tarea de la indagación artística. El paso del tiempo y la acumulación de experiencia científica han ido despejando el camino a nuevos temas y posibilidades de estudio, han conseguido desplazar el interés, desde los tiempos y manifestaciones más recurrentes para la tradición crítica, hasta otras esferas menos exploradas del mundo de las formas que, enseguida, se han revelado de una significación y una riqueza abrumadoras. Pero, a día de hoy, no se cuenta el belén en el grupo de las expresiones reivindicadas, no ha llegado a subir a ese carro de la actualidad en el que tanto brilla el progreso como, a menudo, el snobismo. Las causas de este deliberado olvido son varias y ninguna objetiva, apareciendo quizá como la principal, el hecho de la continuidad práctica que el fenómeno belenista ha tenido hasta nuestros días, es decir, el que haya arribado al presente como un hábito cotidiano, contemplado bajo la apariencia de una demostración religiosa de cariz popular y discutible valor estético. Esta situación, que en absoluto puede ser considerada una degeneración, ha hecho prosperar un tópico, poco menos que despectivo, que, con singular tenacidad, se nos planta delante y nos impide ver otras dos realidades: la primera, que, aunque sus muestras contemporáneas puedan parecernos faltas de brío, en sus expresiones pretéritas, el belén sí tuvo una entidad artística a la altura de las manifestaciones más perfectas del genio de su tiempo, recogiendo, no sólo lo mejor del imaginario formal de cada ambiente, sino también identificándose con especial justeza con las pulsiones del sentido devoto, social y estético de la época y el lugar en que había brotado; y, segunda, que aún en sus vertientes más populares y, en apariencia, privadas de mérito artístico, la tradición belenista es depositaria de una enorme variedad de revelaciones antropológicas, noticias históricas y cualidades plásticas llamadas a promover un avance substancial en la gnosis de la historia del arte, del pensamiento y de la cultura en general.

La no valoración de estos componentes, o su mero desconocimiento, caso más habitual, mantiene al belén apartado de las líneas de acción de la historiografía, dejando que la inmensa mayoría de los textos editados sobre él, salvo dignas excepciones<sup>2</sup>, surjan en el marco de publicaciones no especializadas y sean obra de escritores que se acercan al tema con un conocimiento no más que parcial y una exigua voluntad científica, movidos más bien por un sentimiento estrecho y localista, barnizado de falsa nostalgia hacia lo que se considera la usanza ancestral del terruño, en la que se hallarían codificados, desde el punto de vista de la crónica sentimental, los auténticos rasgos definitorios de su hecho diferencial. Esta grave carencia analítica se torna especialmente alarmante en ámbitos como el iberoamericano, donde el arte belenista alcanzó un nivel de desarrollo tan amplio y heterogéneo, y se ofrece aún más palmaria al volver la vista hacia ambientes barrocos de la riqueza y personalidad de Quito, el Cuzco o Ayacucho, por no mencionar focos de Nueva España.

Va ya para cuatro años que, con destino a estas mismas páginas, me fijé el objetivo de definir en pocas líneas los caracteres esenciales del belén napolitano. Si entonces la tarea me pareció difícil, ésta de ahora se me habría de antojar de una osadía rayana en lo frívolo, pues siquiera entonces contaba con un aparato crítico más que válido y suficiente para encarrilar el estudio y apoyar su argumentación; un considerable arsenal de instrumentos reflexivos del que ahora carezco casi por entero. Todas las historias del

arte barroco ecuatoriano, desde el padre Vargas<sup>3</sup> a nuestros días, han dejado constancia de la notoriedad del fenómeno belenista en aquella región, pero siempre a fuerza de aportaciones que nunca han llegado a superar el marco de lo meramente testimonial y anecdótico, de tal modo que apenas si contamos aún con trabajos serios en los que se detecte un ensayo de acercamiento científico a la verdadera realidad histórica y artística del pesebrismo quiteño<sup>4</sup>, a su auténtica entidad estética y sociológica, y sólo en fecha muy reciente se verán despuntar enfoques pioneros, como los de la profesora Pacheco<sup>5</sup>, en los que sí se aprecia un prurito de investigación rigurosa, tanto en lo que toca a los aspectos formales como en lo referente al problema de la integración del belén en el conjunto de las actividades humanas.

En Quito, lo mismo que en otros medios de Europa y Latinoamérica, el arte belenista alcanzará su punto álgido durante el siglo XVIII, momento que, además, coincide con el de mayor personalidad creativa de la escuela. A esta circunstancia se suma el que, como en el caso de Nápoles, el belén sea una de las expresiones más propias de aquel magnífico ambiente barroco. Es por ello que su análisis en profundidad reviste un carácter de singular urgencia, pues los datos que aporte serán de vital importancia para la definitiva comprensión de la estética, funciones sociales y sistemas productivos del arte en la Real Audiencia, así como muy útiles para el discernimiento de problemas más complejos y que requieren de un hondo estudio interdisciplinar, como son la ideología colectiva, las concepciones religiosas y los comportamientos públicos de aquella sociedad en un periodo tan amplio, rico y lleno de convulsiones.

## EL MEDIO AMBIENTE CULTURAL DEL BARROCO QUITAÑO

Al amanecer el setecientos Quito está consolidado como uno de los focos culturales más importantes de América. La ciudad hispana fue fundada el 6 de diciembre de 1534 por el adelantado Sebastián de Benálcazar, quien escogió para la empresa un solar con larga tradición de asentamiento indígena, antigua tierra de los *quitos* y, más adelante, considerable núcleo de población inca que, a las órdenes del caudillo Rumiñahui, aún habría de sobrevivir en dos años a la caída del Cuzco. A la par que los conquistadores, llegaron al lugar las órdenes religiosas. El 25 de enero de 1535, día de la Conversión de San Pablo, el padre Jodoco Ricke, franciscano flamenco emparentado con Carlos V, funda la casa matriz de los frailes menores, siguiéndole en el empeño, con bastantes años de distancia, los dominicos, agustinos, mercedarios y, por fin, los jesuitas; pero tal como ocurriera en Nueva España, la labor más importante, en este periodo de gestación del definitivo carácter quiteño, fue la embestida por la orden seráfica, al mando del industrioso fray Jodoco, que sembrará de trigo, prelude del pan de los Andes, los terrenos de la actual plaza de San Francisco y abrirá una escuela, andado el tiempo llamada de San Andrés, en donde aprenderán los indios los oficios cardinales para una república de corte español. Así establecida, aislada en las montañas y a medio camino entre dos centros de la magnitud política y económica de Lima y Santa Fe, la ciudad del Pichincha irá incubando necesariamente algunos de los rasgos más propios de su personalidad y definitorios de su arte,

obras todas de una actualidad y un nivel teológico a la altura de las más notables que se produjeran en el viejo continente.

En este marco de piadosa inquietud, la devoción hacia el misterio de la Natividad del Señor jugaba un papel preponderante. La intensa vivencia de los tiempos más señalados del calendario litúrgico era una obligación reconocida para todos los fieles desde el I Sinodo Quitense, de 1570<sup>11</sup>. Entre esos ciclos rituales, el de la Navidad se presentaba con un particular peso específico, en tanto que, por su hondura y diversidad de contenidos, suponía un memento completo de las verdades dogmáticas del cristianismo, a la vez que, por las conductas en él representadas, un buen resumen de sus principales valores morales, entre otros: la fe y el temor de Dios, la ciega obediencia de su voluntad, la castidad, la pobreza o el culto de adoración sólo a Él debido, por su categórica superioridad sobre todos los poderes de la Tierra. A este caudal de ideas se añadía el hecho, en absoluto baladí, de que la propia ciudad de Quito hubiera sido fundada en tiempo de Adviento, lo que brindada a esta celebración una larga serie de implicaciones más allá de lo puramente doctrinal. Así pues, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el XVII, veremos a los distintos estamentos y grupos étnicos de la sociedad quiteña entregados con singular fervor a las demostraciones religiosas que cada año tenían lugar entre Adviento y Epifanía, involucrándose de buen grado en los rezos, procesiones y demás actos organizados por la iglesia local alrededor del misterio de la Navidad. El siglo siguiente, no sólo mantiene estos hábitos espirituales, sino que, marcado por dos hechos de vital importancia, incluso, los madura e intensifica: está por un lado, la devoción generada en torno a la célebre *Novena* del Niño Jesús, obra del padre Hernando de Larrea que, compuesta en la primera mitad del setecientos, todavía se reza puntualmente en nuestros días; y, por otro, la popularización de la práctica belenista en medios eclesiásticos y civiles, irradiada hasta mucho más allá de las limes de la Audiencia.

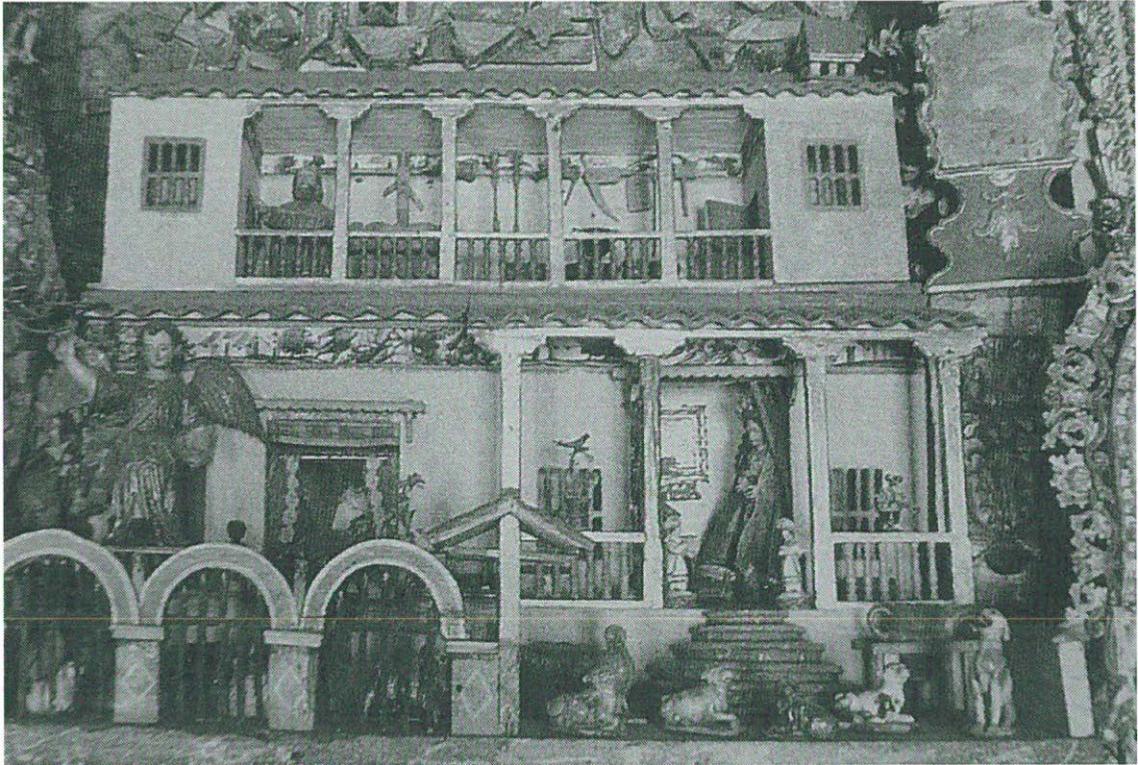
El siglo XVIII supone para Quito y su área de influencia, no sólo desde el punto de vista de la vivencia navideña, sino, prácticamente, a todos los niveles, el definitivo afianzamiento de los postulados barrocos del XVII. Es un periodo brillante que se caracteriza por la fluidez de la economía, mediatizada por las reformas borbónicas y la crisis del final de siglo; el desarrollo sin precedentes de las artes plásticas, cuya fama se extiende por todo el continente, propiciando una continuidad estética que supera el siglo XIX y llega al presente; y, finalmente, por la prolongación de una piedad contrarreformista que, cada día, se irá mostrando más exterior y menos sentida<sup>12</sup>, cuarteándose aún más conforme se acerca el 1800, por el avance de los pujantes brotes ilustrados que protagonizarán, en Quito, Eugenio Espejo y, en Riobamba, Pedro Vicente Maldonado, interesado uno por el campo socioeconómico y abocado el otro a lo científico<sup>13</sup>.

La expresión suprema de la idiosincrasia y realidad quiteñas de este periodo nos viene dada por su cultura formal que, como ya apuntaba más atrás, alcanza ahora sus mejores cotas. El desarrollo de las artes plásticas en la Real Audiencia tiene una historia larga y, hasta cierto punto, bien conocida. Al igual que la propia república hispana, sus orígenes se remontan, a los tiempos de Benálcazar y la llegada de los franciscanos, a aquella escuela de artes aplicadas que fray Jodoco fundara en 1552, al lado del pintor fray Pedro Gossael,



3. *La Huida a Egipto, a lomos de llama*. Siglo XVIII, segunda mitad. Quito, belén del convento del Carmen Alto. Foto del autor.

flamenco como él. Desde entonces y hasta entrado el siglo XIX, es decir, mientras duró la llamada escuela quiteña, el rasgo fundamental de su arte, también en arquitectura, será la fortísima impronta europea que luzca de continuo, renovada cada día por las constantes aportaciones de la otra orilla del Atlántico. Los mismos promotores del taller franciscano, oriundos del norte de Europa, hicieron de su casa matriz el centro del manierismo quiteño y, sobre su ejemplo, las demás órdenes religiosas se dieron también a construir de acuerdo a planteamientos italianos y de corte miguelangelesco; más adelante, en 1636, vendrá a Quito el jesuita napolitano Marcos Guerra, orientador del gusto de la Compañía y tracista de su iglesia, que en el siglo siguiente culminarán los hermanos Leonardo Deubler y Venancio Gandolfi, con un despliegue decorativo e iconográfico ejemplar también para el Viejo Mundo. La pintura, por su parte, nacida bajo el signo de Flandes, verá sostenido su europeísmo gracias a la presencia de artistas extranjeros, como el romano Angelino Medoro, y al constante recurso a estampas importadas, bien apreciable en la obra de Samaniego y Goribar o, ya en el siglo XVIII, en la de los Cortés, padre e hijos, aficionados al uso de grabados nórdicos de corte rococó. El caso de la escultura, arte quiteño por excelencia, tampoco será diferente, pero tiempo habrá de referirse a él. Con estos



4. *La Casita de Nazaret*. Último tercio del siglo XVIII o primero del XIX. Quito, belén del convento del Carmen Bajo.

elementos constitutivos, más su aislamiento geográfico y autosuficiencia manufacturera, el arte moderno de la Real Audiencia de Quito alcanza una personalidad única en toda la América Latina, marcado por un sello europeo de oficial ortodoxia y escaso apego a lo popular, que, al privarlo de una notoria ligazón localista, justifica su extraordinaria expansión hacia otros focos europeos y, sobre todo, sudamericanos, siendo incontables las noticias y testimonios materiales de obra exportada, por el norte, a Popayán, Santa Fe de Antioquia, Cali y Bogotá, y, por el sur, hasta Lima, el Cuzco y Chile.

#### EL BELÉN EN EL MARCO DEL BARROCO QUITAÑO

El belén no tardará en convertirse en una de las expresiones más propias del barroco dieciochesco quiteño. En su implantación jugarían, como es lógico, un importante papel los vientos sopladados desde la Metrópoli, pero la plena responsabilidad del proceso no se le puede achacar tan sólo a ellos, en tanto que hasta fechas bastante tardías, el belén será en España una usanza poco desarrollada y, casi por completo, falta de personalidad,

dependiente, o directamente traída de Italia, en especial de Nápoles, donde sí gozaba de una larga tradición desde la baja Edad Media. Los contados ejemplos que han llegado hasta nosotros confirman esta tesis. Pensemos en el conjunto de la capilla de San Miguel, de las Descalzas Reales de Madrid, un montaje del siglo XVIII con figuras napolitanas, quizá del XVII, dispuesto con carácter fijo; y recordemos también el de las Agustinas de Monterrey, de Salamanca, un armario, único en nuestro arte, en forma de casita de muñecas, con escenas y personajes del ciclo de Navidad; en ambos casos pesa mucho lo napolitano: en el primero se trata de una obra importada, y, en el segundo, aún cabiendo la posibilidad de que la manufactura sea castellana, el comitente, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, es un antiguo virrey de Nápoles prendado hasta la medula del arte y la vida de aquel reino, como bien demostró al dotar su fundación salmantina; además, los dos son montajes fijos, sin carácter efímero ni movilidad cíclica, lo que viene a demostrar una comprensión parcial del hecho belenista y una escasa costumbre en su práctica. A partir de la llegada de Carlos III, en 1760, gracias a la probada afición belenista de su hijo Carlos IV, la costumbre empezará a extenderse con propiedad, sí bien bajo un signo napolitano aún más fuerte; encontramos así el *Belén del Príncipe*, en el Palacio Real, partenopeo tanto en su concepción como en su realidad física y, a su sombra, los conjuntos de las Capuchinas y las Agustinas de Palma de Mallorca o el propio Belén de Salzillo, de hacia 1775, cuyas diferencias con lo napolitano, por más que importantes, afectan, casi exclusivamente, a la concreción formal de las figuras, siendo su mecenas, don Jesualdo Riquelme, un prócer murciano de larga experiencia en la Campania y abierta afición hacia todo lo que allí viera. A estos testimonios materiales podemos añadir la noticia documental de Lope de Vega, que lega a su hija Antonia Clara «un cofre con todas las figuras de este nacimiento» que, según el inventario de sus bienes, «se pone en Navidad»<sup>14</sup>; el dato es claro y no cabe discutirlo, pero tampoco puede ser reivindicado, como se ha hecho, en calidad de prueba fehaciente de la fuerte tradición belenista española, debido a que el caso de Lope tiene más de singular que de representativo, por cuanto vive en la Corte, es sacerdote y goza de una situación más que holgada; por otra parte, el hecho de que haga legado explícito a su hija y que luego ésta lo ceda a su hermana Marcela, monja en las Trinitarias de Cervantes, indica que se trataba de un conjunto de cierto empaque y, tal vez, quien sabe, de procedencia italiana. La difusión del belén en nuestro suelo, como práctica generalizada y dotada de auténtico carácter, sólo se producirá en el siglo XIX y ésta es una realidad que hemos de admitir, por más que, muchas veces, con más nacionalismo que rigor, la bibliografía se empeñe en lo contrario. Para formular conclusiones objetivas sobre el belén es preciso percibir, antes que nada, cuáles son los rasgos que hacen de él una entidad aparte, y ello nos descubrirá que, aunque en nuestro arte, desde sus orígenes, abunden las representaciones navideñas en tres dimensiones, muy pocas de entre ellas, incluidos los teatrinos de fray Torices o Catherina de Julianis y los grupos de la Roldana, pueden ser tomadas por belenes y que el considerarlas de este modo supone un grave error interpretativo que distorsiona, tanto la visión de estas obras, como la comprensión del hecho belenista. En España los belenes se presentan como una práctica poco madrugadora y de fuerte impronta italiana, y no contamos aún con noticias

documentales o restos arqueológicos de auténtico peso que permitan suponer lo contrario, es decir, la existencia de una tradición más antigua y arraigada.

Por todo lo dicho, cabe afirmar que el arte belenista en la Real Audiencia de Quito, durante el periodo barroco, alcanzó unos niveles de desarrollo e integración con el resto de la actividad artística local muy superiores a los que, por la misma época, presentaba en la Península, lo cual se debería en buena medida, al papel determinante que jugaron en su definición estética, ante la mancuansa de un sólido acervo visual hispano, los elementos afines al arte de Italia, varios de los cuales, como Marcos Guerra y otros jesuitas, procedían de Nápoles, y a la mayor reputación que las formas del rococó alcanzaron en estas tierras. Nace así en el Ecuador una práctica de estirpe más napolitana que española y fuerte implicación galante, que será rápidamente asumida por los habitantes de la Audiencia, la cual, ejerciendo como cabeza rectora del gusto en un amplio radio de influencia, la extenderá hasta mucho más allá de sus fronteras e, incluso, la devolverá a la Metrópoli, contribuyendo con esos aportes a su maduración belenista.

## EL BELÉN EN LA REAL AUDIENCIA DE QUITO. ASPECTOS ESTÉTICOS Y FORMALES

El análisis profundo que reclama el pesebrismo quiteño debe atender, lo mismo a sus aspectos técnicos y formales, que a sus valores estéticos e iconográficos, estudiando con detenimiento las figuras y los montajes en que se integran, los rasgos estilísticos que de unas y otros se desprendan y las implicaciones religiosas y sociales que en ellos estén contenidas.

Al contrario que en Nápoles, donde las figuras de belén se elaboran con técnicas propias, diversas de las del resto de las manifestaciones de su gran escultura barroca, en Quito, los procedimientos seguidos no se van a diferenciar de los de aquella. La escultura es el gran arte quiteño, aquel con el que la escuela acertó a expresarse con más justeza y alcanzó sus más altos niveles de calidad, responsable por ello de su merecida fama dentro y fuera del país. A lo largo de toda su historia, que todavía se construye en nuestros días, gracias a los artesanos de Quito y San Antonio de Ibarra, portará como característica esencial su fuerte filiación peninsular, con un tratamiento de la forma de corte sevillano y, en menor medida, granadino, que se une, en extraño, pero feliz, maridaje, a una policromía de carnaciones brillantes y gran derroche de oros de pura ascendencia renaciente castellana<sup>15</sup>. La técnica, de forma invariable es, como en la Metrópoli, la talla en madera, circunstancia que no se da en el resto de las escuelas iberoamericanas, en donde los materiales autóctonos gozaron de un amplio predicamento; encontraremos, de vez en cuando, algún que otro trabajo realizado en tagua, pero lo normal será el uso de la madera, casi siempre de cedro o naranjillo. La policromía, en pulimento, al modo de Berruguete y Juní, se aplica sobre gruesas capas de yeso encolado, lustrándose luego con ahínco, sobre todo en las carnaciones, pues este brillo especial era, junto a la suavidad de su tono rosado, uno de los elementos por los que más se apreciaba fuera. En el siglo XVIII la magnitud de la demanda que reciben los talleres quiteños, multiplica su producción y



5. Pareja de ángeles yumbos con incensarios. Siglo XVIII, segundo tercio. Quito, colección particular.

la extiende por toda América; se generaliza entonces para las esculturas el uso de ojos de cristal y mascarillas de plomo o de estaño<sup>16</sup>, procedimientos que, además de acelerar, y no poco, el proceso creativo, garantizaban mayor perfección y vivacidad en el resultado final, al tiempo que aseguraban la realización de copias exactas, requeridas a menudo por los comitentes; junto a las mascarillas, para abaratar costos, proliferan también las caras de carozo y tagua, así como las pelucas, popularizándose, cada vez más las imágenes de candelero. La actividad exportadora, favorecida por las reformas borbónicas, se torna febril; siguen saliendo de la Audiencia muchas obras de bulto redondo, pero, en general se opta por enviarlas despiezadas, por mandar cabezas, manos, pies y mascarillas, a falta tan sólo de un armazón vestidero que podía ser confeccionado en el punto de destino. El oficio adquiere tintes industriales, la ejecución de las distintas partes se estandariza y recae sobre obreros especializados, surgiendo nuevos conceptos productivos y mecanismos comerciales que agilizan el tráfico de obra escultórica<sup>17</sup>.

El belén aparece inmerso de lleno en esta dinámica estética y manufacturera, pues sus figuras, junto a las de arcángeles y vírgenes aladas, eran de las más reclamadas dentro y fuera



6. *Salomé*. Último tercio del siglo XVIII o primero del XIX. Quito, belén del convento del Carmen Bajo.

de la Audiencia. Casi siempre serán de talla completa, aunque no faltan tampoco las de vestir, y su tamaño rondará los veinticinco centímetros. Su autoría promete por mucho tiempo ser un misterio; tradicionalmente se atribuyen a Bernardo Legarda († 1773), cuyo arte supone un paréntesis de refinamiento y dulzura en medio de una escuela que nunca rehuyó el patetismo, como se aprecia en la obra de Pampite, Caspicara o Gaspar de Sangurima; su afición a la gracia y repulsa de lo extremo le han valido la atribución de cuantas figurillas van apareciendo, muchas de las cuales, en efecto, saldrían de su taller y, alguna, como la hermosa *Frutera* del Museo del Banco Central, de Quito, acaso de sus propias manos. Son frecuentes también las piezas de barro vidriado, que imitan en todo a las de madera, aunque, en general, serán algo más pequeñas; en el convento del Carmen Bajo de Quito se guarda una muy buena muestra de ellas, atribuidas al escultor dieciochesco Toribio Ávila, del que se sabe que también realizó numerosos trabajos en cera, a veces destinados al pesebre.

Si la producción de las figuras llegó a alcanzar altas cotas de calidad, la de animales y accesorios quedó, en cambio muy rezagada. A menudo, su ejecución se debe más al ensayo doméstico, bien visible en

los montajes conventuales, que a la acción de manos expertas, y pocas veces se recurre al uso de materiales preciosos; los personajes se visten con vivos colores y se llenan de adornos de metal y pedrería, pero casi siempre a fuerza de pura quincalla; prolifera el uso de flores de tela, espejitos, conchas y escamas de pescado, útiles habituales de la artesanía local, asequibles para casi todos. Junto a ellos, se adherirán al belén muchos bártulos de bisutería, como alfileros, prendedores, dedales o cajitas de rapé. Los animales se modelan en barro y con frecuencia, sobre todo en el caso de perritos y pájaros, se echará mano de pequeñas chucherías de porcelana creadas con independencia del belén, muchas de las cuales procederán de la fábrica estatal de loza fina abierta en Quito en 1771. Con esta forma de proceder el belén alcanza una espontaneidad y un cierto halo popular que preconizan usos bastante más avanzados en el tiempo, alejándose de la meticulosa preparación, siempre en manos de profesionales, que envolvía a los montajes napolitanos.

Mayor calidad se verá en la construcción de los escenarios, de los que el convento del Carmen Bajo, de Quito, nos ofrece la mejor representación, con un conjunto de casas y elementos paisajísticos de enorme interés, antes que nada por su absoluta insularidad, ya que ni en Nápoles, ni en España, excepción hecha de los edificios del belén de Salzillo, hemos podido conservar muestras de este arte, esencial para comprender cómo eran los montajes antiguos de los belenes. Las casitas del Carmen Bajo son, además documentos históricos de primera mano, al reproducir con fidelidad la arquitectura popular quiteña de su tiempo, ofreciéndonos casas blancas con portadas de piedra y miradores de celosía en las fachadas, ventanas con rejas de madera y galerías sostenidas por pies derechos y zapatas y, a su lado, ostentosos palacios con ricas portadas, adornadas de columnas salomónicas y atormentados arquivoltas. Algún ejemplo resta también en el convento del Carmen Alto, evocando de lejos la estructura de la quiteña plaza de San Francisco. Estos dos conjuntos tienen, además, el interés, de permanecer montados en la actualidad. En el primero, el belén ocupa una espaciosa estancia, distribuyéndose las escenas sobre mesas pegadas al muro, formando un tablado continuo; las historias se suceden delante de los decorados arquitectónicos, por cuyos interiores pululan a veces otras figuras; el portal parece una bola de fuego, un pedazo de gloria evocado con espejos y piezas de latón dorado, repleto de ángeles en número tan subido como nos los habrá en las legiones del Empíreo. La pervivencia de este conjunto tiene una magnitud hasta ahora no bien valorada, pues es lo más cercano que poseemos al verdadero montaje barroco de un belén.

El nacimiento del Carmen Alto, por su parte, nos descubre un conjunto más maltratado por el paso del tiempo; su instalación actual responde a la última mudanza importante operada en él por las monjas, en 1982, siguiendo, en la medida que lo permitían los maltrechos restos conservados, la tradición barroca del convento; tiene esta disposición el interés de la obra viva, del escenario renovado hasta nuestros días por la comunidad religiosa, que irá incorporando nuevos elementos inspirados en el diario acontecer local; sirva de ejemplo el volcán humeante que las hermanas confeccionaron tras las erupciones



7. *El caballero de la Estrella*. Escuela quiteña, segundo tercio del siglo XVIII. Madrid, convento de las Carboneras.

del Pichincha del año 2000, utilizando como materia prima la propia ceniza volcánica de la que se despertara cubierta toda la ciudad.

Junto a estas ordenaciones que pudiéramos llamar ortodoxas, pues no han de ser muy diversas de lo que, por los mismos años se hiciera en Europa, nos sorprenden fastuosas creaciones como la del singular belén-armario de las Conceptas de Cuenca, un retablo-caja, de ascendencia peruana en su concepción, dentro del cual se guarda un impresionante nacimiento con cientos de figuras de distintos tamaños, campeando por un paisaje de escarpados riscos de oro y plata. Trasuntos en pequeño de este espectacular conjunto podrían ser las abigarradas urnas de latón con la escena del Nacimiento que se conservan en muchas clausuras del país, destacando la alucinante colección de las Conceptas de Riobamba, formada por un buen número de capillitas de cristal y hojalata construidas, de seguro, por las propias monjas para servirse de ellas durante los cultos de Adviento.

El belén quiteño se apropia de la realidad temporal de la Audiencia, lo mismo en los escenarios que en las figuras. Aparte del respeto con que se trata a la Sagrada Familia y el pintoresquismo que suele definir a los Reyes Magos, el resto de los personajes comienza, poco a poco, a reflejar las costumbres paisanas. Muchos adoptan rasgos y vestimentas acordes con la época en que se crean, diferenciándose así los grupos étnicos. Además se imitan las flores, las frutas y los animales del lugar. El belén del Carmen Alto nos ofrece una galería extraordinaria de personajes contemporáneos. Vemos en el monte caravanas de indios yumbos, los de la ceja de selva, porteadores de oficio que arriban con sus cargas a la ciudad desde las tierras bajas del Oriente; cerca de ellos, la Huida a Egipto se produce a lomos de llama, camélido andino por excelencia; abajo, junto al palacio de Herodes, soldados españoles con tricornio y casaca persiguen para matarlos a los Santos Inocentes y, también por allí, nos sorprende la entrañable figura de una llorosa india descalabrada, pegada quizás por su marido, que, con la paliza en el alma y la carga a la espalda, marcha a ocuparse del quehacer de cada día; vemos también grupos de alegres negros que bailan aislados, como en el nórdico valle del Chota, celebrando la venida de Señor. Todos los miembros de la sociedad quiteña, con sus miserias y virtudes, encuentran un sitio en el belén que, se convierte, como en Nápoles, en fiel retrato de la realidad de la calle. El belén había sido importado de Europa en el momento más interesante de su historia, cuando comenzaba a dejar de ser un objeto de culto en manos del clero, que lo ofrecía al pueblo creyente lo mismo que se brinda un retablo o una reliquia, y empezaba a ser asumido por los seglares como una práctica doméstica, como una fiesta galante en la que, inmediatamente, quisieron verse reflejados, dejando libre el paso a una larga serie de escenas antes inéditas. A este impulso contribuyó la relajación de los postulados de Trento, formulados tanto tiempo atrás, y, con ella, el progreso del populismo rococó, aficionado a aplicar las leyes de la taxonomía a los grupos sociales menos pudientes, como bien demuestran en el mismo Quito las pinturas de Vicente Albán, con su famosa serie de los *Frutos del Ecuador*, del Museo de América de Madrid. El rococó amaba lo popular, contemplado desde su particular óptica irónica y desenfadada, tanto como lo exótico y pintoresco. De esto último también estuvieron llenos los pesebres ecuatorianos y abundantes son las muestras conservadas; significativo es el montaje del Carmen Bajo, que en el palacio de Herodes nos presenta al rey con prendas de guardarropía moruna,



8. *Belén-armario*. Siglos XVIII-XIX. Cuenca, convento de las Conceptas. Foto del autor.

rodeado de los enanos que entretendrían sus horas de asueto palatino; hay también bajo las arcadas un buen número de odaliscas, más castas que mundanas, que con sus vestidos de damasco y brocatel y sus joyas de pacotilla, quieren dar aire galante a la escena; destaca sobre ellas la delicada figura de Salomé, rubia y de ojos claros, danzando etérea envuelta en ropas doradas, cuya concepción, con un ápice, incluso, de sensualidad, no puede estar más cerca de las bizarras georgianas de los pesebres napolitanos.

Entre esa marea de elementos costumbristas y pintorescos, la enseñanza evangélica sigue ocupando un lugar dominante. Los conjuntos albergan muy distintas escenas del ciclo de Navidad y, a veces, incluso, lo superan añadiendo otras relacionadas o de singular valor doctrinal. En el Carmen Alto de Quito se nos da una buena lección, que, casi de seguro, hubo de ser más completa en tiempos pasados. Toda la historia de la Redención está resumida en los espacios de su belén: vemos a Adán y Eva cometiendo el pecado primero, tentados por un demonio que adopta a la sazón la apariencia de mono; está también la Anunciación y, cerca de ella, el Taller de Nazaret, con San José traficando entre tablones y el Niño Jesús jugueteando sobre el banco del carpintero; por los montes se acerca la comitiva de los Reyes y, en otros puntos, todavía acertamos a hallar el Bautismo de Cristo y su Ascensión a los cielos, en presencia de los Apóstoles.

Diversos testimonios nos hablan de la aparición de otras historias; en el Carmen Bajo, por ejemplo, está la Petición de posada y en la cuencana colección Álvarez-Eljuri se

conserva un delicadísimo grupo de la Presentación de Jesús en el templo. En los cortejos de los Reyes reside una de las iconografías más originales del belenismo quiteño, de la que, por fortuna, conservamos numerosos ejemplos. Se trata del *Caballero de la Estrella*, un ángel vestido de militar a la antigua, con coraza y tonelete, que cabalga por delante de los monarcas portando en la diestra una estrella de plata, el astro divino encendido por Dios en el firmamento para conducir hasta Belén a los tres sabios gentiles; no conozco visiones semejantes en el arte europeo y me pregunto si los mitos indígenas no tienen nada que decir al respecto. Ejemplos de esta imagen he visto en los conventos del Carmen Alto y Santa Clara de Quito, además de en las Carboneras de Madrid y varias colecciones particulares.

### FUNCIÓN SOCIAL DEL BELÉN

Conviene ahora reparar en el papel que el belén jugaba en el marco de la religiosidad y la vida de la sociedad quiteña. Hay que tener presente, llegados a este punto, que el belén no alcanzó en la Real Audiencia un nivel de galantería y secularización semejante al de Nápoles, sino que, tal vez a causa de la idiosincrasia española, se mantuvo siempre más en la órbita de lo estrictamente litúrgico y cultural. En España la mayor parte de los conjuntos de que tenemos noticia nacieron y se desarrollaron en el seno de comunidades religiosas, casi siempre femeninas; los vestigios de nacimientos en poder de particulares son escasos, reduciéndose, hoy o por hoy, prácticamente, a la impagable noticia de Lope de Vega, al nacimiento de los Riquelme y al Belén del Príncipe. En Quito, según parece, ocurrió otro tanto; sabemos de montajes establecidos en distintas casas nobiliarias, incluso de fuera de la Audiencia, pero los restos conservados hablan de una costumbre ceñida, sobre todo, a los conventos de monjas. Los ejemplos de más empaque, mencionados ya mil veces en estas páginas, son los de los Cármenes Alto y Bajo de Quito, los dos conventos con más solera de la urbe, después del de las Conceptas, el más antiguo y de fundación real<sup>18</sup>. Otro conjunto excepcional es el del convento de Santa Clara y, fuera de la ciudad, destacan los belenes-armario de las Conceptas de Cuenca, el ya citado y otros más pequeños, y las sorprendentes urnas de las Conceptas de Riobamba.

El aislamiento de la clausura determina una interpretación especial de los preparativos del belén, que, en buena medida, dependerán de las mismas religiosas<sup>19</sup>, muy duchas en labores de aguja y confección de flores de tela, aderezos de cuentas y adornos de escama de pescado. Ellas se ocuparán de vestir las figuras, con retales de terciopelo, velillo y tafetán y, alguna más diestra, hasta de modelarlas, participando todas por igual con el préstamo de abalorios y chucherías seculares. El belén se convierte así en la casita de muñecas de las monjas, de aquellas niñas apartadas del mundo en edad todavía tierna; sobre él desean reflejar la vida secular que les falta, el trasiego cotidiano de fuera de sus muros, al que tenían corto acceso a través del torno, el locutorio y las ventanas de celosía. La intervención directa de las monjas en el largo y desigual proceso creativo de los belenes reviste un enorme interés, pues lo dota de una carga popular que, en Europa, aún había de tardar en abrirse en camino.

Dentro del convento el belén era también un importante objeto de culto, dada la intensidad con que el ciclo era vivido por las comunidades religiosas. El 16 de diciembre comenzaba la novena del Niño que, a juzgar por los donativos de los fieles, se celebraba con gran solemnidad. Es posible que el nacimiento se trasladara entonces al templo, aunque la existencia de misterios de gran tamaño, como el que preside hoy el belén del Carmen Alto, lleva a pensar que fueran estos grupos, más grandes y menos complejos los que se bajarán a las iglesias. El día 25 se celebraba con gran pompa la misa de Navidad y se interrumpía temporalmente el ayuno, con un ágape rebotante de bizcochos, torrijas, tamales, alfajores, hostias con maní, dulce de leche... que las comunidades disfrutaban en el refectorio, al son de textos devotos<sup>20</sup>. Costumbres que, petrificadas en el sopor de la clausura, todavía se mantienen en buena medida.

Y no puedo extenderme más. Corto el discurso de mala gana, lamentando haber pasado tan por encima de muchos temas, pero satisfecho de dejar puestas sobre el papel las que creo que han de ser líneas fundamentales en el estudio del belén quiteño. El tema, como se ha visto, presenta unos niveles suficientes de riqueza y calidad, merecedores de atención por parte de la historia del arte, que debe acercarse a él con una metodología que tanto atiende a sus aspectos formales y estilísticos, como a la iconografía y realidad histórica del fenómeno en su contexto. Este trabajo se verá recompensado con un sustancioso caudal informativo acerca del arte y la vida en la región durante el periodo colonial, esencial para el conocimiento de otros muchos temas. El estudio no es fácil, dadas las dificultades que plantean el acceso a la documentación y la dispersión de las piezas, pero, al menos, con los recientes aportes, hemos visto plantada la semilla, pudiendo ya dejar de preguntarnos, como hacen en Quito: «¿Hasta cuándo, padre Almeida?».

## NOTAS

1. Este trabajo, de naturaleza, antes que nada, empírica, no pretende más que exponer una pequeña serie de primeras impresiones acerca de dicho capítulo del arte barroco ecuatoriano, de entre las muchas que pude recoger durante mi estancia en el país a lo largo del año 2003. Este viaje, de cerca de cuatro meses de duración, fue posible gracias al apoyo incondicional de mi maestro Sánchez-Mesa, unido a la amable invitación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y a la inestimable ayuda económica del M.E.C.D. Una vez en Quito, desarrollé mi actividad dentro del Programa de Estudios Especializados en Ciencias Sociales, de la Universidad Católica, bajo la tutela de su director, Jorge Moreno Egas, cuya amable colaboración no quiero dejar de recordar. Asimismo, he de dar las gracias a mi profesora, amiga y casi hermana, la doctora Adriana Pacheco, también de la Universidad Católica, por su compañía y generosa cooperación en el tiempo que duró mi estancia en su país. Le agradezco también la lectura previa que ha hecho de estas páginas y las acertadas observaciones de contenido con que ha querido perfilarlas y, desde luego, el desprendimiento y la amistad con que me ha permitido usar materiales inéditos que, en estos momentos, ella misma está manejando. Dejo constancia, por último, de la contribución y sabios consejos de otros estimados colegas, caso del profesor José María Jaramillo Breilh, director del Museo Jacinto Jijón y Caamaño; Pilar Pérez, de la Universidad Católica; Nancy Morán, del Museo de la Ciudad, de Quito; Carmen Sevilla, de la Universidad San Francisco, o la madre Verónica, superiora del Carmen Alto que, con tan buena disposición, me permitió acceder a las delicias de su clausura.

2. Remito al estado de la cuestión ensayado en mi trabajo «Un intento de definición del belén». *Gólgota* (Granada), 24 (2003), p. 33.

3. VARGAS, José María (O. P.). *El arte ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo, 1964, p. 143.
4. Como es habitual, utilizaré indistintamente en mi discurso las palabras «belén», «nacimiento» y «pesebre», por considerarlas, al margen de su procedencia, de igual validez para designar este arte.
5. PACHECO BUSTILLOS, Adriana. «El belén en el entorno carmelita. El Carmen de San José y Santa Mariana de Jesús: el Carmen Alto». En: *I Congreso Iberoamericano de Caminería Andina*. Quito, 2003. En prensa.
6. La canonización tuvo lugar en junio de 1950, bajo el pontificado de Pío XII. Véase AMIGÓ JANSEN, Gustavo. «Santa Mariana de Jesús de Paredes». En: *Año cristiano*, II. ECHEVARRÍA, Lamberto de (ed.). Madrid: B.A.C., 1959, pp. 494-499.
7. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago; MESA FIGUEROA, José de y GISBERT, Teresa. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia* (primera parte; Summa Artis, XXVIII). Madrid: Espasa Calpe, 1985, pp. 454-456.
8. CARRIÓN, A. *Primicias de la poesía quiteña*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.
9. Acerca de las dos series: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago; MESA FIGUEROA, José de y GISBERT, Teresa. *Arte iberoamericano...*, pp. 456-462 y 462-471, respectivamente.
10. KENNEDY TROYA, Alexandra. «Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la «interrupción» ilustrada». En: KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 44-50.
11. VARGAS, José M<sup>a</sup>, (O. P.). «Primer concilio de Quito (1570)». *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica ecuatoriana* (Quito), 3-4 (1978), p. 64. Monográfico titulado *Los sinodos de Quito del siglo XVI*.
12. MORENO EGAS, Jorge A. «Observancia religiosa del pueblo de Quito en 1797». En: VV. AA. *La cultura en la historia*. Quito: Secretaría Nacional de Comunicación Social, 1992, pp. 33-51.
13. Sobre la ilustración en el Ecuador: VV. AA. *Espejo: conciencia crítica de su época*. Quito: Universidad Católica, 1978.
14. GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel. *Casa Museo Lope de Vega. Guía y catálogo*. Madrid: Comunidad de Madrid, Real Academia Española, 1993, p. 84.
15. MARCO DORTA, Enrique. *Arte de América y Filipinas (Ars Hispaniae)*. Madrid: Plus Ultra, 1973, p. 327.
16. KENNEDY, Alexandra. «La escultura en el reino de Nueva Granada y la Audiencia de Quito». En: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 243.
17. KENNEDY, Alexandra. «Arte y artistas quiteños de exportación». En: KENNEDY, A. (ed.). *Arte de la Real...*, pp. 185-203.
18. Sobre estos dos conventos: PACHECO BUSTILLOS, Adriana. *La historia del Carmen Alto*. Quito: Abya-Yala, 2000; LUNA TOBAR María del Carmen, (C.D.). *Historia del convento del Carmen Bajo*. Quito: Abya-Yala, 1997.
19. KENNEDY, Alexandra. «Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas». En: KENNEDY, A. (ed.). *Arte de la Real...*, p. 126.
20. Archivo del convento del Carmen Alto de Quito (sin catalogar). Información cedida por la profesora Pacheco Bustillos.