

La impronta de Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca

Andrea Pozzo's legacy in the altarpieces of Quito: between the Jesuit hallmark and the 18th century renewal

Adrián Contreras-Guerrero
Universidad Complutense de Madrid

Alfonso Ortiz Crespo
Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Arquitectura y Diseño

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2019
Fecha de aceptación: 11 de febrero de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 37-55
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.002>

RESUMEN

El tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma, 1693-1700), se difundió ampliamente por España y sus dominios de ultramar siendo sus láminas replicadas hasta la saciedad. En este sentido, uno de sus más exitosos diseños fue el retablo de San Luis Gonzaga para la iglesia de San Ignacio de Roma, cuyas resonancias encontramos en altares de Lima, Bogotá, Popayán o Salvador de Bahía asociados a la actividad corporativa de los jesuitas. En Quito, la aparición del modelo tuvo lugar en el crucero de la iglesia de la Compañía donde, además, se fusionó con otro diseño pozzesco de ornamentación mural. El conjunto fue muy aplaudido en la ciudad y enseguida otros templos acogieron con entusiasmo los postulados estéticos de Pozzo ya que suponían un claro revulsivo estilístico con respecto a la tradición anterior.

PALABRAS CLAVE

Barroco. Arte virreinal. Arte quiteño. Retablos. Jesuitismo. Andrea Pozzo.

ABSTRACT

Andrea Pozzo's seminal work *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Rome, 1693-1700) was widely spread and vastly replicated throughout Spain and its overseas territories. In this sense, one of its most successful designs was the altarpiece of Saint Aloysius Gonzaga located in the Church of Saint Ignatius at Rome; its influence, later used by the Jesuits as the Company's hallmark, reached Lima, Bogotá, Popayán or Salvador (Bahia). In Quito, it was used as a model for the crossing of the Church of the Company where it was merged with a mural ornamentation also inspired by Pozzo's designs. The piece was greatly praised in the city; consequently, other temples enthusiastically adopted Pozzo's aesthetic postulates since his works meant a clear stylistic rupture with the previous tradition.

KEY WORDS

Baroque art. Viceregal art. Quito art. Altarpieces. Jesuitism. Andrea Pozzo.

El altar de San Luis Gonzaga como referente estilístico entre Italia y España*

El tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, fue publicado en Roma en dos volúmenes, el primero en 1693 y el segundo en 1700. El carácter didáctico de la obra –concebida a modo de manual con profusión de grabados explicativos– y la pertenencia del autor a una institución internacional ayudaron a su rápida divulgación por todo el mundo convirtiéndose en un verdadero *best seller* del momento¹. Es indicativo de ello todas las lenguas a las que fue traducido el tratado, que van desde el alemán al portugués pasando por el chino². Curiosamente nunca llegó a imprimirse una versión española, algo que, como veremos, contrasta con la amplia difusión del tratado en los territorios hispánicos. Por tanto, los maestros españoles debieron leer el tratado en italiano o en latín –todas las ediciones eran bilingües y presentaban este último idioma³–.

Aunque la obra fue concebida preferentemente como un tratado de perspectiva, su repertorio de formas se convirtió enseguida en un apetecible muestrario para arquitectos y ensambladores. Sin duda, este carácter de revulsivo estilístico fue intuido por Pozzo, quien ofrecía abiertamente las láminas que ilustraban su obra para quien quisiera servirse de ellas⁴. Algunos de los diseños que más repercusión tuvieron fueron las diversas variantes que el italiano elaboró para el altar del beato Luis Gonzaga en la iglesia de San Ignacio de Roma (láminas 62-66 del segundo volumen). Entre ellas, la opción que se llevó a término (fig. 1), con sotabanco apilastrado y dobles columnas, no fue la preferida por el artista pero, aun así, causó verdadero furor en países como España⁵. El altar fue ejecutado en mármoles policromos por Pierre Legros el Joven, escultor francés afincado en Italia, entre 1697 y 1699⁶. Tal fue el prestigio que alcanzó el retablo pozzesco que cuando se tomó la determinación de erigir un nuevo retablo al otro extremo del crucero de San Ignacio se descartó la propuesta hecha por Luigi Vanvitelli y se volvió a replicar el retablo de Pozzo creando una suerte de reflejo especular del mismo. Este nuevo altar se dedicó a la Anunciación de la Virgen y fue tallado por Filippo della Valle en 1749⁷. Llama la atención el lapso de tiempo que media entre la creación del retablo original de Pozzo y su recreación en la misma iglesia ya que medio siglo daba para mucho en lo que se refiere al cambio de gusto, sobre todo en una ciudad como Roma. No obstante, la vigencia del modelo queda ratificada en otro templo italiano de la orden, el colegio jesuita de Catania. El terremoto de 1693 hizo que la iglesia tuviera que ser reconstruida en los años siguientes. Como parte de esta nueva dotación se decidió levantar un retablo dedicado al fundador, San Ignacio, usándose para ello el mismo modelo pozzesco que venimos comentando (fig. 2). Siguiendo la tendencia clasicista italiana, los materiales fueron los mismos que se usaron en Roma, mármoles policromos. En el centro se dispuso un altorrelieve de la *Apoteosis de San Ignacio* ejecutado por Ignazio Marabiti donde el santo aparecía entre las alegorías de los cuatro conti-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Relaciones entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil” (HAR2017-82817-P).

¹ Werner OECHSLIN, “Pozzo e il suo Trattato”, en A. Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milán-Trento, Luni, 1996, p. 192; Elena FILIPPI, *L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, Florencia, Olschki, 2002, p. 48.

² Sara FUENTES LÁZARO, “Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII”, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 247.

³ Para el caso concreto de Quito no debe olvidarse que también residían en la ciudad jesuitas alemanes, austriacos, checos, italianos, suizos, etc.

⁴ Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum* (...), Augsburg, Jeremiae Wolffii, 1719, t. II, s.p., fig. 48.

⁵ FUENTES LÁZARO, 2016, p. 84.

⁶ Sobre la obra de este escultor véase Bruno CONTARDI, “L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio”, en A. Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milán-Trento, Luni, 1996, p. 192; FILIPPI, 2002, pp. 97-120; Gerhard BISSELL, *Pierre Legros, 1666-1719*, Reading, Si Vede, 1997; Pascal JULIEN, “Pierre Legros, sculpteur romain”, *Gazette des Beaux Arts* (París), 135 (2000), pp. 189-214.

⁷ Bruce BOUCHER, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1998, pp. 169, 208-209.

mentos. Vuelve a interesarnos la datación del retablo ya que se fecha entre 1749 y 1751, es decir, que es coetáneo al altar de la Anunciación. Al otro extremo del crucero, de nuevo guardando una relación simétrica, se levantó otro dedicado a San Francisco Javier, siendo el autor del relieve Giovan Battista Marino⁸. Estos tres ejemplares italianos, ejecutados al mediar la centuria, coinciden con el periodo en el que el modelo pozzesco será más imitado también en América: las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII⁹.



Fig. 1. George Conrad Bodenher sobre composición de Andrea Pozzo, *Retablo de San Luis Gonzaga*, 1700, Grabado sobre papel. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto: BNE.



Fig. 2. Altorrelieve de Ignazio Marabitti, *Retablo de San Ignacio*, 1749-1751, mármol tallado. Catania, Iglesia de San Francisco de Borja. Foto: HEN-Magonza.

⁸ Luisa PALADINO, “Tele ritrovate a Catania”, *Kalós, arte in Sicilia*, 1 (2005), p. 38.

⁹ Contamos sin embargo con otras réplicas anteriores tales como el retablo dedicado a San Ignacio en el colegio jesuita de Siracusa, erigido por Melchiorre Spedalieri en 1725. Cfr. Giuseppe INGAGLIO, “Matrici puteane nella rappresentazione architettonica e nella produzione artistica tra Sicilia e arcipelago malteses”, en P. Belardi *et al.* (coords.), *Impronte, atti del seminario di studi*, Roma, Artegrafica, 2014, pp. 187-189. Agradecemos al autor de este interesante artículo que nos lo haya facilitado.

En el caso de España sabemos que el tratado llegó de manera inmediata ya que en 1701, apenas un año después de que se publicara el segundo tomo en Roma, y siete años después del primero, Pozzo ya era un argumento de autoridad en Valencia¹⁰. En ese año Juan Pérez Artigues emite un informe defendiendo el proyecto para la fachada de la catedral de Valencia de su padre, el arquitecto Juan Pérez Castiel, argumentando que se había inspirado en los más famosos arquitectos y tratadistas entre los que se encontraba Pozzo, al que cita expresamente¹¹. En lo que respecta a las obras españolas ejecutadas bajo la influencia de Pozzo, son muchos los ejemplos estudiados¹², particularmente en las regiones de Valencia¹³, Murcia¹⁴, Andalucía¹⁵ o Aragón¹⁶. Como nuestro propósito no es analizar todos estos préstamos, sino únicamente apuntar el canal por el que el tratado llegó a América, solo haremos referencia a algunos retablos españoles que enlazan con nuestro interés. Uno de ellos es el altar mayor del convento del Corpus Christi de Murcia (ca. 1750-1755) que partiendo del retablo de San Luis Gonzaga simplifica su barroquismo al sustituir las columnas torsas por otras de orden corintio. Réplica de este es el de la iglesia de la Esperanza de Peñas de San Pedro, diseñado por Juan de Gea y contratado por el ensamblador valenciano Ignacio Castell en 1757¹⁷ (fig. 3). Ambos llenan los testeros con sendos revestimientos de madera dorada en los que encajan pinturas de perfiles mixtilíneos. Por último, y siguiendo el mismo modelo, señalamos en la seo de Zaragoza los retablos de San Vicente (ca. 1760), de Carlos Salas, y el de San Benito (1763), de José Ramírez¹⁸.

La influencia de Pozzo en Sudamérica a través de la Compañía de Jesús

Es interesante anotar que ninguno de los retablos españoles que hemos citado fue auspiciado por los jesuitas, aunque, claro está, ellos fueron los más interesados en difundir los logros de su correligionario¹⁹. Así, los modelos que Pozzo volcó en su tratado fueron ampliamente visitados en los colegios sudamericanos de la Compañía, algo de lo que ha quedado evidencia tanto en sus bibliotecas como en los retablos contruidos para sus templos. En relación al primer punto, se ha documentado la presencia del tratado en varios colegios jesuitas como los de Córdoba del Tucumán y Buenos Aires, ciudad esta última donde se regis-

¹⁰ Valencia es una ciudad especialmente receptiva para el debate sobre la arquitectura. Sobre este asunto véase Antonio BENLLOCH POVEDA, *Manual de constructores. Advertencias para edificación de templos y utensilios sagrados (1631)*, Valencia, EDICEP, 1995.

¹¹ Pablo GONZÁLEZ TORNEL, “Los libros de arquitectura en la Valencia del siglo XVIII: de los modelos del Barroco a la Academia de San Carlos”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII. Historia del Arte*, 24 (2011), pp. 191-192.

¹² Una visión general la ofreció Álvaro PASCUAL CHENEL, “Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 44 (2013), pp. 401-471.

¹³ Pablo CISNEROS ÁLVAREZ, “La arquitectura de la portada y retablos de San Miguel Arcángel de Burjassot: Reflejo de los modelos figurativos de A. Pozzo”, *Archivo Español de Arte*, 78 (2005), pp. 369-380; FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 376-418.

¹⁴ Pedro SEGADO BRAVO, “El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Ganga”, *Imafronte*, 3-4-5 (1987-1989), pp. 401-413; María Victoria ZARAGOZA VIDAL, “La influencia de Perspectiva pictorum et architectorum en la retablistica murciana del siglo XVIII”, en M.A. Rodríguez Miranda y J.A. Peinado Guzmán (coords.), *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 703-721.

¹⁵ Alfonso RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, “Reconsideración de la iglesia del noviciado de San Luis de Sevilla, a la luz del tratado jesuita Andrea Pozzo”, en M. Álvaro Zamora y J. Ibáñez Fernández (coords.), *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*, Zaragoza, Universidad, 2014, pp. 315-336; FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 419-439.

¹⁶ Rebeca CARRETERO CALVO, “Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón”, *Locus Amoenus*, 15 (2017), pp. 117-138.

¹⁷ Luis GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, “El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 9 (1981), p. 141. Véase el apéndice documental, pp. 153-156.

¹⁸ Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, Granada, Anel, 1983, vol. I, pp. 388-390, 392-394, 449-450.

¹⁹ Como afirma Fernando Quiles para el caso de la pintura en perspectiva, la Compañía fue la “institución que cargó sobre sus espaldas la expansión de la cuadratura por medio mundo conocido entonces”. Fernando QUILES GARCÍA, “Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la cuadratura sevillana”, en J.M. Almansa, N. Martínez y F. Quiles (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, vol. II, p. 115.



Fig. 3. Juan de Gea e Ignacio Castell, *Retablo mayor*, 1757, madera tallada y dorada. Peñas de San Pedro (Albacete), Iglesia de la Esperanza. Foto: archivo parroquial.



Fig. 4. Diseño atribuido a Pedro Laboria, *Retablo del Rapto de San Ignacio*, 1749, madera tallada y policromada. Bogotá, Iglesia de San Ignacio. Foto: de los autores.

traba un ejemplar entre los bienes incautados a los jesuitas en 1767²⁰. En la misma fecha y circunstancias se encontró que los jesuitas de Santafé de Bogotá poseían, entre otros muchos tratados (Vitrubio, Serlio, Palladio, Schamozzi, Pacheco, etc.), “Dos libros de Arquitectura de el Hermano Andres Pozzo, dos tomos en folio”²¹. Si bien es cierto que el programa de estudios ofrecido por los jesuitas no solía incluir como materias ni la arquitectura ni las matemáticas, las necesidades de la orden hicieron que estos materiales docentes fueran habituales²².

²⁰ Antonio BONET CORREA, “El Padre Pozzo y la arquitectura argentina”, *Anales del Instituto de Artes Americano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), p. 44; Ramón GUTIÉRREZ, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura 1526-1875*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1972, p. XXXVIII.

²¹ “Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá”, BNC, Manuscritos, ind. 1435, lib. 399, f. 63r. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

²² Algunos de estos ejemplares incluso cuentan con anotaciones manuscritas que prueban su uso. FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 308-310.

Respecto a los retablos jesuitas que demuestran un claro conocimiento del tratado, podemos comenzar hablando precisamente de Bogotá, casando así la literatura artística con su impronta material. En la iglesia de la Compañía se levantaron varios altares a mediados de siglo XVIII siguiendo un nuevo lenguaje que nada tenía que ver con la aquilatada tradición local, novedad que se explica por la llegada a Santafé del artista peninsular Pedro Laboria. Nos referimos a los retablos del Rapto de San Ignacio, el de San Joaquín y el antiguo retablo de la sacristía, hoy seccionado y empotrado en el retablo mayor²³. El primero de los nombrados fue ejecutado en 1749 y aunque no es copia fiel de ninguna de las láminas de Pozzo, apreciamos la combinación de varios recursos sacados de ellas (fig. 4). Por ejemplo, el esquema general del primer cuerpo, así como los fragmentos de cornisas avolutadas, bien podrían estar tomados de las figuras 79 y 80 del tratado. En cualquier caso, se trata de una interpretación bastante libre. Otros elementos pozzescos son las urnas llameantes y la particular forma de gota invertida que presenta el escudo jesuítico.

Dando el salto a Brasil debemos recordar que la influencia de Pozzo también alcanzó al reino de Portugal²⁴ y sus territorios de ultramar²⁵, teniendo una gran repercusión en la formación de una verdadera escuela de pintores ilusionistas en las regiones de Bahía y Minas Gerais²⁶. Sobre el tema de los retablos, se ha desarrollado algún estudio para este último estado brasileño²⁷, no así para Bahía, donde encontramos las obras que ahora nos interesan. En la iglesia de la Compañía se encuentran dos retablos que, una vez más, están ubicados en el cruce y dedicados a los dos santos más importantes de la orden: san Ignacio y san Francisco Javier. La Congregación General de Roma determinó que los templos jesuitas debían honrar al fundador con un espacio adecuado y los jesuitas de Bahía, recogiendo esta inquietud, levantaron los dos altares pareados entre 1750 y 1754²⁸. Con esta iniciativa institucional y con el acercamiento a la Curia Romana que en aquellos años buscaba la Corona portuguesa, el lenguaje escogido no pudo ser sino italianizante, desligado de nuevo de toda la tradición formal anterior. Aunque en Bahía la influencia pozzesca aparece combinada con motivos de *rocaille*, no podemos obviar ciertos sellos jesuitas como la forma de disponer la escultura del santo en una peana de gran altura que ya había sido ensayada por Pozzo en el Gesù. Eso sí, la peana es aquí más alta que nunca ya que entronca con el sentido ascensional del retablo portugués (fig. 5). De nuevo, es la influencia de Pozzo la que nos permite explicar que se empleen dinámicos entablamentos que “acompañan extravagantemente el redondeado de los fustes de las columnas salomónicas”, algo que había inquietado a los comentaristas de la obra²⁹.

²³ Adrián CONTRERAS-GUERRERO, “In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia”, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 393-395.

²⁴ Son buena prueba de ello las iglesias de los Congregados y del Pópolo de Braga. También se ha documentado el tratado de Pozzo en las bibliotecas de algunos artistas como el pintor Caetano Luis de Miranda. Cfr. Camila Fernanda GUIMARÃES SANTIAGO, “Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)”, Tesis Doctoral, Belo Horizonte, Universidade Federale de Minas Gerais, 2009, p. 153.

²⁵ El modelo de retablo que venimos estudiando llegó incluso hasta las Indias Orientales y su influencia podemos verla en el retablo mayor de la basílica del Buen Jesús de Goa (India).

²⁶ La introducción de esta tendencia decorativa en la región de Bahía se explica por el paso a Brasil de Antônio Simões Ribeiro, un pintor portugués formado en perspectiva con los jesuitas de Lisboa. En Minas Gerais también existen trabajos ligados al tratado de Pozzo ejecutados por José Soares Araújo y Manuel da Costa Ataíde. Sobre este tema destacan los muchos trabajos realizados por el profesor Magno Mello cuyas últimas aportaciones han sido MAGNO MORAES MELLO, *A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998, pp. 233-238; MAGNO MORAES MELLO, *A arquitetura do engano: Redes de difusão e o desafio da representação no universo pictórico barroco*, Minas Gerais, Finotraço, 2015. El tema sigue suscitando interés y recientemente se ha organizado el Coloquio Internacional “La pintura ilusionista entre Europa y América. Disposiciones formales y dinámicas culturales”, Sevilla, 26-27 de febrero de 2019, Universidad Pablo de Olavide.

²⁷ Véase Aziz José OLIVEIRA PEDROSA, “Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo”, *Revista de Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 103-124.

²⁸ Antonio José SAPUCAIA DE FARIA GÓIS, “Fatores condicionantes na morfologia do retábulo”, Tesis Doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005, p. 307.

²⁹ Traducido del original en portugués. Lucio COSTA, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, *ARS*, 16 (2010), p. 168. Por si no quedara suficientemente afianzada la relación con Pozzo, el techo de la biblioteca del mismo colegio de Bahía está pintado con una de esas pinturas ilusionistas inspiradas en su tratado. Gauvin Alexander BAILEY, “Iglesia de Jesús y Colegio Máximo. Salvador de Bahía, Brasil”, en L.E. Alcalá (coord.), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, Fundación Iberdrola, 2002, pp. 82-85.



Fig. 5. Obrador brasileño, *Retablo de San Francisco Javier*, 1750-1754, madera tallada y dorada. Salvador de Bahía, Iglesia de Jesús. Foto: BAILEY, 2002, p. 79.



Fig. 6. Obrador peruano, *Retablo de San Ignacio*, 1754, madera tallada. Lima, Iglesia de San Pedro. Foto: de los autores.

Más evidente es la copia que se produce en la iglesia de los jesuitas de Lima, donde encontramos un retablo también inspirado en el de San Luis Gonzaga (fig. 6). Partiendo de Vargas Ugarte varios han sido los investigadores que lo han datado erróneamente en 1701³⁰. Ha sido Ramón Mújica el que ha corregido esta digresión dando cuenta de su inauguración el día 31 de julio de 1754, fecha mucho más acorde con la tendencia internacional que venimos trazando³¹. Ahora bien, si como hemos dicho el diseño general está tomado del retablo de San Luis, se advierte la inclusión de otros detalles decorativos recogidos de la figura 60, aquella que muestra el retablo de San Ignacio del Gesù. Concretamente nos referimos a tres elementos: la Trinidad del ático, imitada de forma bastante ingenua, el escudo con ángeles tenantes sobre la hornacina, y, de nuevo, la manera de disponer la escultura del santo sobre una elevada peana.

Relacionado con este retablo encontramos también en Lima el retablo mayor de San Carlos, antiguo noviciado de los jesuitas intitulado de San Antonio Abad. Se trata de una interpretación de los modelos de Pozzo en clave rococó, ejecutada entre 1762 y 1764 por el jesuita holandés Jorge Lanz y el carpintero Javier Ysasaga³². Ambos están labrados en madera de caoba negra sin recubrimiento dorado.

³⁰ Rubén VARGAS UGARTE, *La Iglesia de San Pedro de Lima*, Lima, Tipografía Peruana, 1956, p. 26. El estudio más reciente que recogía este dato es de Rafael RAMOS SOSA, “Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710”, en L. Gila y F. Herrera (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2018, p. 422.

³¹ Las gestiones para su ejecución las llevó a cabo Balthasar de Moncada, quien fuera rector del Colegio de San Pablo. Ramón MÚJICA PINILLA, “Retablos y devociones para el ‘Salomón de las Indias’: de la máquina barroca al teatro de la memoria”, en R. Mújica, L. E. Wuffarden y J. Dejo (coords.), *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2017, p. 183.

³² RAMOS SOSA, 2018, p. 422.

En lo que respecta a Argentina, Bonet Correa y Pascual Chenel ya analizaron algunas de las influencias de Pozzo tanto en el campo de la arquitectura como en el de la ensambladura. Entre ellas resaltamos la estancia de Alta Gracia (Córdoba) construida por los ignacianos, y, fuera del mecenazgo de la orden, los retablos de la catedral de Buenos Aires y de la capilla del Pilar de Córdoba³³.

Por último, debemos advertir que la influencia de Pozzo no se extinguió con el Barroco sino que pervivió en el imaginario de los artistas neoclásicos. Uno de los mejores ejemplos que podemos aducir al respecto es el denominado *Retablo de las Reliquias* de la iglesia de San Pedro de Lima, ya nombrada. Fechable hacia finales del Setecientos, esta obra neoclásica fue levantada por los oratorianos cuando recibieron la administración de la fábrica jesuita³⁵. Esta relectura del tratado de Pozzo en clave neoclásica también ocurrió en la península y, por ejemplo, resulta significativo el caso de José Puchol Rubio, quien reddecoró la capilla de San Vicente del convento de Santo Domingo de Valencia a partir de las láminas del artista italiano (1772-1781)³⁵.

Quito, una nueva Roma en el discurso simbólico de los jesuitas

Después de haber analizado cómo se produjo la irradiación del modelo pozzesco desde el centro a la periferia, es decir, desde la Roma papal hasta los virreinos americanos, nos centramos ahora en el caso particular de Quito³⁶, el cual nos depara una llamativa casuística. En la iglesia de la Compañía encontramos, de nuevo, el crucero ocupado por sendos retablos dedicados a san Ignacio y a san Francisco Javier. Son fruto de las reformas dieciochescas que se hicieron en el templo, aunque anteriormente hubo otros dedicados a los mismos santos que fueron ensamblados por el hermano Marcos Guerra entre 1636 y 1650³⁷. Su renovación se produjo a mediados del siglo XVIII coincidiendo con la tendencia internacional que venimos caracterizando³⁸. En un informe enviado a Roma en 1752, donde se da cuenta de la situación económica de la Provincia, se afirma que la renta que generaba la casa de Quito era suficiente para sostener a la comunidad, y “de lo que ha sobrado se han fabricado los retablos de dos altares y se ha dorado la mitad de la iglesia”³⁹. Sabiendo como sabemos que el retablo mayor ya estaba concluido desde el año 1743,

³³ BONET CORREA, 1970, pp. 37-41; PASCUAL CHENEL, 2013, pp. 454-455.

³⁴ BAILEY, 2002, p. 98.

³⁵ Joaquín BÉRCHÉZ, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1987, pp. 217-241.

³⁶ Aunque nuestro viaje se detiene en esta región americana, los modelos de Pozzo siguieron su ruta incluso hasta Asia. Cfr. Elisabetta CORSI, “La fortuna del Trattato oltre i confini dell’Europa”, en R. Bösel y L. Salviucci (coords.), *Mirabili Disingnanni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, Roma, Artemide, 2010, pp. 93-100.

³⁷ El hermano Pedro de Mercado, que fue contemporáneo de Guerra y testigo de su quehacer, afirma que “Llegó a Quito el año 1636 (...) levantó la hermosa capilla mayor de nuestro colegio, perfeccionó las de las dos naves poniéndoles bóvedas y linternas (...) También el retablo del altar mayor, los de los colaterales de nuestros padres san Ignacio y san Francisco Xavier y otros, porque no solo era arquitecto sino también grande escultor”. Pedro MERCADO, *Historia de la provincia del nuevo reino de Quito y de la Compañía de Jesús de Quito*, Bogotá, ABC, 1957, t. 4, p. 108. En 1650, Diego Rodríguez Docampo, en su relación sobre el obispado de Quito, habla ya de que los “colaterales a la capilla mayor, están con retablos grandes, dorados e imaginaria curiosa”. Diego RODRÍGUEZ DOCAMPO, *Descripción y relación del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito*, en P. Ponce-Leiva (ed.), *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*, Quito, Abya Yala, 1994, p. 272.

³⁸ En el caso de Nueva España también se ha llamado la atención sobre este fenómeno, afirmando Clara Bargellini que prácticamente todas las iglesias jesuitas del siglo XVIII poseen retablos dedicados a san Ignacio y san Francisco Javier, ya sea en el altar mayor o en el crucero. Véase Clara BARGELLINI, “Jesuit Devotions and Retablos in New Spain”, en *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, v. 1, p. 682.

³⁹ José JOUANEN, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito, 1570-1774*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941, t. I, p. 382; Alfonso ORTIZ CRESPO, “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”, en A. Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Madrid, Nerea, 2002, p. 91; Alfonso ORTIZ CRESPO, “Desde la primera piedra hasta la expulsión: 160 años de historia constructiva”, en *Radiografía de la Piedra. Los jesuitas y su templo en Quito*, Quito, FONSA, 2008, p. 192.

la cita solo puede hacer referencia a los retablos del crucero, ya que los de las capillas fueron costeados por diferentes cuerpos sociales que tenían sede en ellas y no por la caja de la orden.

Que estos retablos fueron copiados del tratado de Pozzo, concretamente de su diseño para el altar de San Luis Gonzaga, no es ninguna novedad ya que Navarro expuso esta dependencia en 1930⁴⁰. Sin embargo, hay en estos altares una copia de mayor calado e interés que aún no se había advertido. Nos referimos a la ornamentación de los paramentos donde se apoyan, cuya distribución, motivos e iconografía, desde el suelo hasta el techo, están entresacados de ese otro diseño de Pozzo al que también hemos aludido anteriormente: el del altar de San Ignacio del Gesù (fig. 7). En consecuencia se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo copiaron los tallistas quiteños aquellos paneles y sus escenas figurativas?, ¿cómo las cornisas y molduras, los lunetos con relieves, los casetones del derrame de la ventana? A priori la explicación más plausible sería que las láminas de Pozzo hubieran sido la inspiración. Sin embargo, ninguna de las ediciones del mismo muestra la capilla romana del Gesù por completo⁴¹.



Fig. 7. Diseño de Andrea Pozzo, *Retablo de San Ignacio*, 1699, mármol labrado. Roma, Iglesia del Gesù. // Obrador quiteño, *Retablo de San Ignacio*, entre 1750-1752, madera tallada y policromada. Quito, Iglesia de San Ignacio. Fotos: de los autores.

⁴⁰ José Gabriel NAVARRO, *La Iglesia de la Compañía de Quito*, Madrid, Talleres Tipográficos de Antonio Marzo, 1930, p. 80.

⁴¹ La figura 60 del segundo volumen, aquella que muestra el altar en cuestión, solo llega hasta la cornisa sin mostrar el registro alto con la ventana y los lunetos con relieves.

La respuesta está vinculada a la carismática figura de Tirso González de Santalla, teólogo y misionero español que se desempeñó como XIII Preósito General de la Compañía de Jesús⁴². Entre los principales empeños del generalato de González destacó la promoción de los santos propios de la orden, debiéndose precisamente a su iniciativa la construcción del altar de San Ignacio en el Gesù. En 1697, González reunió en Roma a ochenta y seis representantes de los colegios y templos jesuitas de todo el mundo para la celebración de la XIV Congregación General, y aprovechó para obsequiarles un opúsculo donde se describía minuciosamente los pormenores del altar, incluyendo datos sobre los relieves, las esculturas y los artistas que los trabajaron⁴³. El texto iba ilustrado con una estampa de Mariotti donde se preveía el aspecto final de la capilla (fig. 8) que en esos momentos estaba en plena ejecución⁴⁴. Por si fuera poco, el general



Fig. 8. Vincenzo Mariotti, *Capilla de San Ignacio en la Iglesia del Gesù*, 1697, grabado sobre papel. Londres, British Museum. Foto: British Museum.

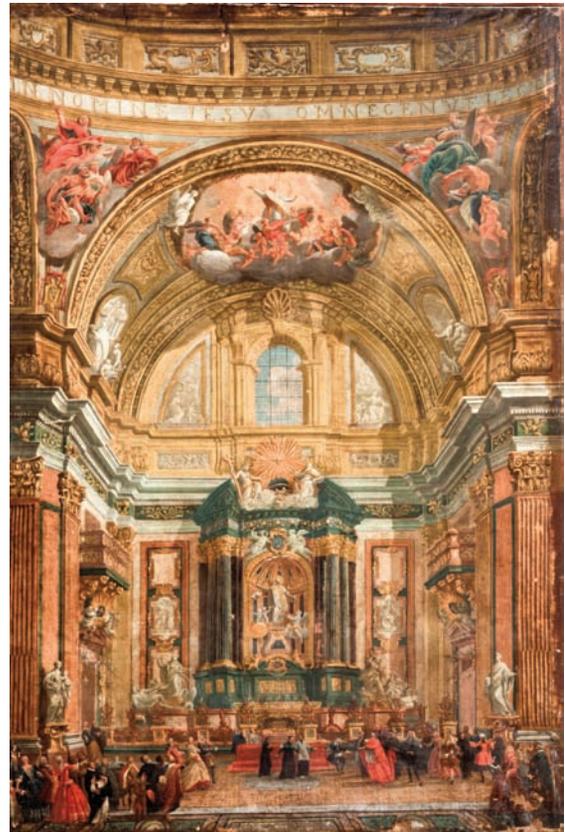


Fig. 9. Atribuido a Andrea Pozzo, *Capilla de San Ignacio en la Iglesia del Gesù de Roma*, entre 1697-1709. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto: FUENTES LÁZARO, 2016, p. 75.

⁴² Sobre este personaje fundamental para del momento véase Emanuele COLOMBO, “Un jesuita ‘desobediente’. Tirso González de Santalla (1624-1705) misionero, teólogo, general”, en J. Martínez, H. Pizarro y E. Jiménez (coords.), *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2012, t. 2, pp. 961-994.

⁴³ Andrea POZZO, *Breve descrizione della cappella di S. Ignazio Lojola eretta nuovamente nella Chiesa del Gesù di Roma*, Roma, Nella Stamperia di Domencio Antonio Ercole in Parione, 1697. Existe una reimpresión posterior hecha por Appresso Gaetano Zenobj “Stampatore e Intagliatore di sua Santità”.

⁴⁴ La plancha se encargó el 20 de mayo de 1695 toda vez que Pozzo ganó el concurso para remodelar la capilla de San Ignacio, aunque esta no sería completada hasta 1699. Al confrontar la estampa con lo que finalmente se construyó podemos apreciar la fidedigna interpretación que se hizo del proyecto.

González también encargó “costosas miniaturas pintadas sobre pergamino de la capilla y altar, sin duda destinadas a ser distribuidas selectivamente”⁴⁵. Relacionada con esta noticia hay una pintura de la capilla atribuida a Pozzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 9). Está claro que González quería aprovechar la maniobra propagandística, pues, como afirma Fuentes Lázaro, cada jesuita convocado a Roma volvería a su casa difundiendo “la importancia de la nueva tumba del Santo Fundador, y harían llegar su imagen prácticamente a todo el mundo católico”⁴⁶. Pues bien, en nuestra opinión, uno de estos dos recursos, bien la estampa, bien la miniatura pintada, debió llegar a Quito procurando el modelo para los altares que nos ocupan. Con probabilidad puede tratarse del grabado de Mariotti, cuyo tamaño, 61,5 cm de alto y 17,4 de anchura, es lo suficientemente grande para que los tallistas locales reprodujeran las escenas de sus relieves, apoyados al mismo tiempo en las descripciones del texto.

Al cotejar el paramento original de Roma con su copia quiteña se hacen evidentes los “giros” interpretativos y estilísticos que caracterizan a esta última escuela: los sobrios relieves de mármol blanco se sustituyen por trabajos de madera dorada y policromada, las escenas figurativas simplifican sus volúmenes, las telas aristadas se redondean y las nubes vaporosas se rizan en fantasiosos cúmulos (figs. 10-13). Algunas carencias formativas de los tallistas locales se hacen evidentes en ciertas tosquedades, e incluso, observamos algunas perspectivas discordantes entre el suelo y los paramentos de una misma escena –véase por ejemplo el relieve de *La aprobación de la Compañía por parte del Papa Paulo III*–. Por otra parte, el decorativismo propio del arte virreinal hace que todas las superficies del muro queden cubiertas por una tupida fronda de hojarascas y roleos vegetales.

Otra consecuencia de identificar la fuente utilizada por los jesuitas quiteños nos conduce a hacer una corrección temporal. Se ha afirmado que las esculturas de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* son aquellas que ejecutó Marcos Guerra durante la centuria anterior para los primeros retablos de estos santos⁴⁷. No es cierto. También estas imágenes fueron renovadas siguiendo el lenguaje estilístico de Pozzo, algo que se aprecia fácilmente en la actitud corporal del santo fundador y en las peanas de gran altura y desarrollo troncopiramidal que las sustentan.

En otro orden de cosas, debemos puntualizar que, si bien la capilla de San Ignacio pudo ser copiada punto por punto del grabado de Mariotti, la de San Francisco Javier⁴⁸ requirió algo más de inventiva en lo que se refiere a sus relieves, que, naturalmente fueron adecuados a la diferente advocación. Esta adaptación se hizo recurriendo a las numerosas biografías ilustradas del santo que circularon durante el siglo XVII. Los lunetos superiores representan dos milagros marítimos del santo durante sus viajes de predicación: la devolución del crucifijo por parte de un cangrejo en la playa de Seram (1546) y el salvamento de la chalupa en la que volvía de Japón (1551). Ambos están inspirados en series grabadas como las que aparecen en el *Sacro Monte Parnaso*⁴⁹ y, sobre todo, en la *Vita Francisci Xaverii*⁵⁰ (1690). De esta última serie, que fue grabada por Philippe Kilian, están tomadas las figuras del *Milagro del cangrejo*, combinadas, eso sí, con una perspectiva trasera del barco en marcha (fig. 14). En cuanto a las tarjas laterales encontramos dos temas comunes en la iconografía del santo: el *Bautismo de los indígenas* y *San Francisco Javier ante el mapa de Asia*. Para este último se ha utilizado el grabado de Cornelis Bloemaert II sobre composición

⁴⁵ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Inauguración del altar de S. Ignacio, de A. Pozzo, en una miniatura de la Academia de San Fernando”, en S. Diéguez (ed.), *Los Lugares del arte: Arte, Identidad y Representación*, Madrid, Laertes, 2014, vol. 1, p. 282.

⁴⁶ FUENTES LÁZARO, 2016, p. 379.

⁴⁷ Ximena ESCUDERO ALBORNOZ, *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*, Quito, Trama, 2007, p. 61.

⁴⁸ Un incendio accidental dañó gravemente el retablo de San Francisco Xavier en enero de 1996, salvándose la imagen del santo y algunos elementos importantes al encontrarse desmontados; otros pudieron ser restaurados y lo restante fue nuevamente tallado y dorado por el taller de José Yépez Yépez.

⁴⁹ Francisco Ramón GONZÁLEZ, *Sacro Monte Parnaso, de las musas católicas de los reynos de España (...) en elogio del prodigio de dos mundos, y sol del Oriente S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesus*, Valencia, por Francisco Mestre, 1687.

⁵⁰ La primera edición fue editada en Viena en 1690, la segunda, variante de la anterior, en Innsbruck en 1691. Cfr. María Gabriela TORRES OLLETA, *Vita thesibus et Vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier*, Kassel, Reichenberger, 2005.



Figs. 10-13. Comparación entre los relieves romanos y quiteños: Aparición de la Virgen a San Ignacio, La Virgen se aparece a San Ignacio mientras escribe los *Ejercicios Espirituales*, El papa Paulo III confirma la Compañía de Jesús y Canonización de San Ignacio por Gregorio XV. Fotos: de los autores.

de Jan Miel que sirvió de frontispicio a la primera parte de la *Historia de la Compañía* de Bartoli⁵¹. Una peculiaridad del relieve quiteño es la lluvia de cruces que aparece en el lateral izquierdo, que alude a la revelación que tuvo el santo en Roma antes de partir hacia las misiones orientales⁵².

Llegados a este punto cabría preguntarnos por qué los jesuitas de Quito quisieron reproducir con tanto detalle el altar de San Ignacio de Roma. La copia de grabados europeos en el sistema virreinal era una praxis artística muy asentada y respondía a diferentes motivaciones, entre las que se encontraban las carencias for-

⁵¹ Nos referimos al frontispicio de la primera parte de Daniello BARTOLI, *Dell'istoria della Compagnia di Gesù*, Roma, Nella stamperia d' Ignatio de' Lazzeri, 1650-1673.

⁵² Advirtiéndole Dios de “las muchas cruces y trabajos” que había de padecer en las Indias, el santo respondió “animoso diciendo: Más, Señor, más”. Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “San Francisco Javier carga con las cruces y asume el trabajo de evangelizar la India”, en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 364-365.



Fig. 14. Philipp Kilian, *El Milagro del cangrejo*, 1690, grabado sobre papel. Colección particular. // Obrador quiteño, *Altar de San Francisco Javier*, entre 1750-1752, madera tallada y policromada. Quito, Iglesia de San Ignacio. Fotos: de los autores.

mativas de los artista, la apropiación de nuevas formas y estilos procedentes de Europa, la rentabilidad de los recursos o la preocupación por una correcta representación iconográfica. Sin embargo, la estrategia desarrollada en esta ocasión tenía ante todo un componente simbólico. Reproduciendo la apariencia del Gesù los jesuitas reforzaban la idea de Quito como una nueva Roma en el área andina. Un episodio acaecido muchos años antes, en 1613, nos sirve para comprobar el razonamiento que había detrás de estos procedimientos. Con motivo de las exequias de la reina Margarita de Austria en la catedral “el corregidor don Sancho Díaz de Zurbano hizo comparecer a los pintores de Quito y les encomendó que en cuadros de tamaño natural trasladasen los retratos de los antepasados de Felipe II, a partir de Pipino I”. Para ello dio unos grabados de Juan Bautista Urientino de Artuerpia (Jean Baptiste Urientius de Amberes) resultando unos traslados pictóricos tan “semejantes a sus originales, con los vestidos y ropajes, que cada uno en su tiempo usaron” que fueron ponderados como “los mejores cuadros que hay en este Reino”⁵³. Es decir, lo que se valoraba era la veracidad de los retratos, no la originalidad. De la misma forma, lo que los jesuitas –y la sociedad quiteña en general– apreciaron de los retablos de la Compañía era su correspondencia con los del Gesù⁵⁴.

Las ansias de los jesuitas por equipararse con la capital católica del orbe tienen otro ejemplo destacado en la entrada del padre Raimundo Santacruz en Quito (1651). Acompañado con cuarenta indios convertidos al cristianismo que procedían de las misiones de Maynas, dicha entrada se convirtió en un vistoso acto en el que participaron las órdenes religiosas, el cabildo catedralicio y varias imágenes sagradas que salieron a acompañar a la comitiva. Lo interesante de la crónica que recoge el acontecimiento es que Manuel

⁵³ José María VARGAS, *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, pp. 157-158.

⁵⁴ No es la primera vez que se llama la atención sobre esta búsqueda de concordancia con el primer templo de la orden. Fernández Salvador ya advirtió que los altares que tuvo la Compañía de Quito durante el siglo XVII coincidían en buen número con los del Gesù. Carmen FERNÁNDEZ SALVADOR, *Encuentros y desencuentros con la frontera imperial. La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito y la misión en el Amazonas (siglos XVII)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, p. 86.

Rodríguez, su autor, compara repetidamente a Quito con la antigua Roma y la entrada de Santacruz con un “triumfo glorioso” como los que sucedían en la capital imperial cuando el ejército venía victorioso de una batalla. Eso sí, aclara el autor que la entrada de Santacruz era muy superior a aquellas gestas por el carácter espiritual de la misma⁵⁵. Como afirma Fernández-Salvador, el acontecimiento “había reafirmado la autoridad de Quito sobre la Amazonía; la ciudad podía entonces imaginarse como una nueva Roma, centro evangelizador y civilizador de una periferia que esperaba a ser conquistada y cristianizada”⁵⁶.

Debemos señalar que este tipo de paragones literarios –también visuales– eran muy habituales dentro del lenguaje simbólico del momento, y, por ejemplo, en diversas crónicas y sermones también se llega a comparar el altar mayor de San Francisco de Quito con el Panteón de Roma, la Amazonía con la Tierra Prometida y el Pichincha con los montes bíblicos (Sión, Líbano, Tabor y Calvario)⁵⁷. No conviene perder de vista esta atmósfera filosófica.

Por último, queremos señalar que la influencia italiana también estuvo presente en la Compañía de Quito a través de otros mecanismos, como podría ser la llegada de artistas jesuitas nacidos en Italia. Entre ellos se cuentan el ya nombrado Marcos Guerra, que trabajó en la fábrica entre 1636 y 1668, o el mantuanense Venancio Gandolfi, que fue el encargado de culminar la fachada entre 1760 y 1765⁵⁸.

La extensión del modelo a otros templos quiteños

Desde que lo advirtiera José Gabriel Navarro, diversos autores han reiterado la influencia que ejerció el modelo de Pozzo en otros retablos de la ciudad⁵⁹. Sin embargo, más que una reproducción de las láminas contenidas en el tratado⁶⁰, lo que se produjo es una imitación de los retablos quiteños recién construidos en la Compañía. Así lo constatan ciertos giros compositivos que subrayaremos a continuación, además de las palabras del padre Mario Cicala, testigo presencial de la hechura y terminación de los retablos jesuitas. Cicala habla así del impacto causado por dichos retablos en el ambiente quiteño⁶¹:

El día en que se corrieron las telas y andamios de madera y tablas y se descubrieron los dos mencionados altares ya acabados, concurrió toda la ciudad de Quito, y todos se quedaron atónitos, estupefactos, aturdidos e inmóviles al mirar aquel nuevo diseño de retablo y altar, toda vez que nunca antes habían visto semejantes retablos tan bien labrados y con aquel estilo, nuevo para ellos, de arquitectura, ya que allí solían hacer con las medidas dictadas por las ideas caprichosas de su fantasía, en nada acostumbrada ni a ver ni a practicar las reglas y medidas de la arquitectura, mucho menos los diseños y trabajos finos, elegantes y hermosos de los modernos europeos. De hecho en algunas iglesias destruyeron y echaron fuera inmediatamente los retablos, en los que se había gastado muchísimo solo para construirlos de nuevo según el modelo y diseño de dichos retablos, ajustándose en todo a las medidas y reglas de la arquitectura y el majestuoso estilo de los trabajos modernos.

⁵⁵ Manuel RODRÍGUEZ, *El descubrimiento del Marañón*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 313-324.

⁵⁶ FERNÁNDEZ SALVADOR, 2018, p. 32.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 56, 71 y 113.

⁵⁸ Cfr. ORTIZ CRESPO, 2008, pp. 173-212.

⁵⁹ NAVARRO, 1930, p. 80; Damián BAYÓN y Murillo MARX, *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica hispana y el Brasil*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 211; ORTIZ CRESPO, 2002, p. 91; ORTIZ CRESPO, 2008, p. 192.

⁶⁰ Se conocen varios ejemplares del mismo en la ciudad. Uno es el que conserva la biblioteca del Ministerio de Cultura, que había pertenecido al Banco Central del Ecuador y anteriormente a Jacinto Jijón y Caamaño. Alfonso ORTIZ CRESPO, “Introducción”, en A. Ojeda y A. Ortiz (eds.), *De Augsburgo a Quito: Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*, Quito, Fundación Iglesia de la Compañía, 2015, p. 11. Ya advertimos que no existió una traducción española del tratado pero, además, el hecho de que este ejemplar sea alemán puede quizás justificarse por la gran afluencia de jesuitas alemanes llegados a América. Esta circunstancia ha sido estudiada para el caso del cono sur en Carlos PAGE, “El maestro-arquitecto Jan Kraus S.J. en el Río de la Plata”, *Archivo Español de Arte*, 347 (2014), pp. 245-262.

⁶¹ Mario CICALA, *Descripción histórico topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Instituto Geográfico Militar, 1994, p. 175.

No son muy exageradas las palabras de Cicala a juzgar por los numerosos retablos quiteños contruïdos según el “estilo moderno” en los años siguientes. Esta serie tiene su ejemplo más destacado en la basílica de la Merced, donde se reproducen no solo los retablos, sino también la decoración de los paramentos de la iglesia jesuita, así como la clásica ubicación de los mismos en el crucero (fig. 15). El edificio actual de la Merced quedó terminado en 1736 y empezó a dotarse de alhajas en las décadas siguientes⁶². El retablo mayor, por ejemplo, fue ejecutado por Bernardo de Legarda en 1754, y los que nos interesan deben de tener una cronología muy similar⁶³. A la hora de imitar el crucero de los jesuitas hubo que adaptar el diseño a un espacio más achatado, con menos altura, lo que dio lugar a retablos menos esbeltos⁶⁴. Además, se invirtió la relación entre lleno-vacío del registro superior, sustituyendo la ventana central por una hornacina y los dos lunetos laterales por sendos óculos. Por último, se cambiaron los relieves de tema jesuita por otros dedicados a san José y san Ramón Nonato⁶⁵.



Fig. 15. Obrador quiteño, *Retablos del Sagrado Corazón y de San Ramón Nonato*, entre 1750-1760, madera tallada y policromada. Quito, Basílica de la Merced. Fotos: de los autores.

⁶² Gracias a los libros de gasto del convento algunas partes de su dotación se han documentado de forma muy segura. Sin embargo, parece que se perdieron los de mediados de siglo XVIII dejándonos la incógnita de quién o en qué año concreto se hicieron los retablos del transepto. Cfr. José Gabriel NAVARRO, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, Quito, Trama, 2007, vol. 2, p. 30.

⁶³ Por esta cercanía Navarro también atribuyó los retablos del crucero a Legarda. José Gabriel NAVARRO, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, Trama, 2006, p. 208.

⁶⁴ “La exageración con que ensancharon los retablos en la Merced, en mengua de la esbeltez que tienen los de la Compañía, en razón de sus proporciones. Y es que es el espacio del muro que se debía llenar en la iglesia mercedaria con esos retablos era mayor que el de la Compañía, y no se les ocurrió otra solución más adecuada”. NAVARRO, 2007, vol. 2, p. 90.

⁶⁵ En el altar de *San José*, hoy ocupado por una imagen del *Sagrado Corazón*, se encuentran *La casa de Nazaret* y *La muerte de San José*; en el de San Ramón Nonato, su nacimiento y su martirio. En los nichos superiores están *San Esteban* y *San Juan Bautista*.



Fig. 16. Obrador quiteño, *Retablo de San Pedro*, entre 1752-1755, madera tallada y dorada. Quito, Catedral Metropolitana. Foto: de los autores.

su sostenimiento. Este sistema funcionó durante algún tiempo, pero ya en 1704 el hospital se encontraba en una manifiesta decadencia, siendo entregada su gestión a los betlemitas en 1706 después de que el rey diera su autorización⁶⁸. El antiguo hospital, hoy convertido en el Museo de la Ciudad, incluía como parte de sus instalaciones una capilla que fue construida bajo el mandato de los betlemitas. El retablo mayor, más apegado al típico modelo andino, contrasta con los seis retablos laterales de la nave que se disponen de forma pareada y son de inspiración pozzesca. Los que presentan un mayor grado de afinidad con los retablos de la Compañía son los del falso crucero, si bien sus columnas son aquí corintias con apliques de estilo rococó (fig. 17). La cronología, por tanto, debe situarse en la década de los sesenta o de los setenta⁶⁹.

Por último, debemos señalar un par de aspectos importantes acerca de la difusión del nuestro modelo. El primero es que en la ciudad de Quito existen otros retablos hechos bajo la influencia de Pozzo, aunque de una forma más diluida, como son el mayor de la capilla Cantuña o uno de los laterales de la Casa de Ejercicios de El Tejar. El segundo aspecto es sobre el alcance del modelo. Más allá de las fronteras de Quito, los exitosos retablos de la Compañía también se reinterpretaron en otros lugares como Ibarra, en cuya catedral se conservan varios retablos que proceden a su vez del tempo jesuita arruinado en el terre-

De la misma cronología que los anteriores es el dedicado a San Pedro en la catedral (fig. 16). El 13 de agosto de 1749 Gregorio León fue nombrado superintendente de la cofradía del santo apóstol, contándose entre sus tareas la refacción del retablo que poseía la corporación⁶⁶. A juzgar por el aspecto que acabó teniendo el retablo, es probable que se desechara la idea de repararlo y se optara por construir uno nuevo según la moda vigente en la ciudad. Si así fue, este sería uno de los retablos a los que Cicala se refiere cuando afirma que “algunas iglesias destruyeron y echaron fuera inmediatamente los retablos (...) para construirlos de nuevo según el modelo y diseño” de los jesuitas. Si los de la Compañía estaban terminados en 1752, la catedral debió dar la réplica enseguida, antes de 1755, ya que en este año sobrevino un fuerte terremoto que paralizó la ejecución de nuevas empresas constructivas durante casi cuarenta años. En el inventario de 1785 se describe el altar en los siguientes términos: “En lo interior de esta Capilla el Retablo de un cuerpo y allí sentado el glorioso Apóstol”⁶⁷. La prolijidad de la talla afirma el gusto quiteño por el recargamiento formal.

Pongamos ahora nuestra atención en el Hospital de la Santa Caridad de Quito. Fue fundado el 9 de marzo de 1565 y en origen quedó a cargo de una cofradía que se encargaba de recoger limosnas para

⁶⁶ NAVARRO, 2007, vol. 4, p. 116.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 216.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 172-173.

⁶⁹ La capilla del hospital se vio gravemente afectada por el terremoto de 1755, por lo que debió reconstruirse en las décadas siguientes.



Fig. 17. Obrador quiteño, *Retablo de San Juan de Dios*, entre 1760-1780, madera tallada y policromada. Quito, Museo de la Ciudad. Foto: de los autores.



Fig. 18. Obrador quiteño, *Retablo de la Inmaculada* (anteriormente de San Ignacio), entre 1755-1780, madera tallada y policromada. Catedral de Ibarra. Foto: AYALA MORA 2019, p. 40.

moto de 1868. Los que siguen el modelo con mayor fidelidad son los de la Inmaculada –que anteriormente estaba dedicado a San Ignacio– (fig. 18), el del Sagrado Corazón de Jesús –antes de la Virgen de Loreto– y el de San Miguel⁷⁰.

Conclusiones

El retablo diseñado por Andrea Pozzo para la capilla de San Luis Gonzaga en Roma se convirtió en un modelo formal de gran éxito. Para empezar, medio siglo después de la construcción del original, el diseño fue replicado en la propia iglesia de San Ignacio, creando una suerte de reflejo especular al otro lado del crucero, y, sin salir de Italia, la misma solución pareada fue adoptada en el crucero del templo jesuita de Catania. En España el tratado de Pozzo fue conocido desde el momento mismo de su publicación, impactando con fuerza en la praxis artística de diferentes regiones. En lo que respecta a la difusión del tratado por América del Sur podemos concluir que se produjo de la mano de los propios jesuitas. Hemos constatado que la obra de Pozzo se encontraba en las bibliotecas de sus principales colegios y que sus láminas inspiraron diversos retablos en Bogotá, Salvador de Bahía y Lima.

⁷⁰ Véase Enrique AYALA MORA, *La catedral de Ibarra. Monumento histórico y patrimonial*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2019, pp. 38, 40, 42 y 83.

El contexto en el que se fabricaron estos nuevos retablos es muy importante para comprender su razón de ser. A mediados del siglo XVIII los jesuitas trataban de renovar sus templos para colocar en un lugar preferente a los dos santos más importantes de la orden, san Ignacio y san Francisco Javier, lo que coincidió con la nueva gramática estilística impuesta por el hermano Pozzo. Así, esta tendencia compartida por varias ciudades sudamericanas vuelve a constatar “el interés de la Compañía por usar el Tratado como un patrón de trabajo, una guía para dar uniformidad al arte jesuítico”⁷¹.

En Quito el diseño de Pozzo para el retablo de San Luis Gonzaga apareció por primera vez en el crucero de la iglesia de los jesuitas. A la circunstancia ya conocida por la bibliografía de que dichos retablos fueron copiados del tratado de Pozzo hemos añadido otro hecho de máxima relevancia. No solo se copiaron los retablos, sino también las decoraciones murales de las capillas que emulaban a su vez otra capilla romana, la de San Ignacio en el Gesù. Sin embargo, esta copia que incluía los paneles decorativos, las cornisas, las molduras y los lunetos con sus relieves, no pudo partir del tratado publicado por Andrea Pozzo, ya que sus láminas no ofrecían todos estos pormenores. La fuente empleada debió ser en realidad una estampa grabada por Mariotti que reproducía el aspecto completo de la capilla del Gesù, misma estampa que fue encargada por el general de los jesuitas Tirso González de Santalla para repartirla entre los asistentes a la XIV Congregación General de 1697. Cabe señalar que esta emulación de los modelos italianos no era solo una cuestión de renovación estilística, sino que también venía a subrayar la idea de Quito como una nueva Roma dentro de la región andina.

Tras la aparición estelar del modelo pozzesco en la iglesia de la Compañía de Quito, este fue copiado en otros templos de la ciudad durante la década de 1750, siendo los ejemplos más notables los conservados en el crucero de la Merced, la capilla de San Pedro de la catedral y la capilla del Hospital de la Santa Caridad. Este corpus de retablos quiteños no se inspiró directamente en las láminas del tratado romano, sino más bien en los ejemplares que habían construido los jesuitas, lo que los convierte en copias de copias e ilustra perfectamente la secuencia seguida en los procesos de difusión de modelos dentro del arte virreinal.

Finalmente, debemos advertir que, aunque los modelos de Pozzo tuvieron su mayor vigencia durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII, estos seguirían siendo objeto de relecturas posteriores tanto en clave rococó como neoclásica.

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO, con doble formación creativo-teórica, es Licenciado en Bellas Artes (UGR), Graduado en Historia del Arte (UGR), Máster en Estudios Avanzados de Museos (UCM) y Doctor en Historia y Artes (UGR). Su expediente académico le ha merecido varios reconocimientos honoríficos como el Premio a los Mejores Expedientes Académicos (cursos 2013-2014 y 2014-2015) o el Premio Extraordinario de Grado 2015. Ha tomado parte en diversos proyectos expositivos comisariando exposiciones como *CENTESIMUS ANNUS* (Granada 2016-2017) o *Desde América del Sur. Arte virreinal en Andalucía* (Santa Fe, 2017).

Es autor de numerosas publicaciones en revistas y libros especializados entre las que destacan: “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli” (2016); “El Lagar Místico”. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval” (2017) o “El mercado escultórico en la Nueva Granada. Oferta, demanda y precios” (2019). Su tesis doctoral fue publicada por la Universidad de Granada bajo el título *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)* (2019).

Su vocación americanista le ha llevado asimismo a realizar diferentes estancias de investigación en universidades de México, Bogotá, Quito y Sao Paulo. Actualmente es Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Complutense de Madrid.

Email: contreras.guerrero.a@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9391-5469>

⁷¹ Fernando QUILES GARCÍA, “Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la *cuadratura* sevillana”, en J.M. Almansa, N. Martínez y F. Quiles (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, vol. II, p. 115.

ALFONSO ORTIZ CRESPO es arquitecto por la Universidad Central del Ecuador, especializado en conservación y restauración en Cusco (Unesco-INCP) y Florencia (Universidad de Florencia). Fue director del Departamento de Restauración Arquitectónica del Museo del Banco Central, director del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y director de Patrimonio Cultural del Municipio de Quito. Entre 2002 y 2012 fue consultor de proyectos editoriales del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, editando más de un centenar de obras. Entre 2014 y 2016 fue Cronista de la Ciudad de Quito.

Profesor universitario desde 1975, ha impartido charlas y conferencias en diversos países sobre arquitectura y urbanismo ecuatoriano, arte colonial, conservación y restauración del patrimonio edificado en el Ecuador. Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia. Actualmente es asesor de la Dirección de Gestión Cultural de la Presidencia de la República de Ecuador.

Ha escrito más de un centenar de artículos y varios libros, destacándose: *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX*, en coautoría con Alberto Saldarriaga y José Alexander Pinzón (2016); *Historia y arte en el tejado de la Merced*, con María Antonieta Vázquez Hahn (2010); *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, con Alexandra Kennedy (2010); *Damero* (Los planos de Quito) (2007); *Guía de Arquitectura de la ciudad de Quito* (2004).

Email: fraalfortizc@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7859-7933>