

Ángel Justo Estebanz

LA RECEPCIÓN DE MURILLO EN ECUADOR: VIAJEROS E HISTORIADORES (1850-1950)

Ángel Justo Estebanz, Universidad de Sevilla

*“¿Quién no ha oído hablar de la Escuela Sevillana?
¿Para quién en el mundo civilizado es desconocido el nombre de Murillo,
el gran pintor de la Pura y Limpia Concepción?
¡Qué pincel! ¡Qué mano! ¡Qué inspiración la de aquel genio!”*
(Federico González Suárez: *Recuerdos de viaje...*, 1901, pág. 143).

Introducción

Las palabras precedentes, escritas en Sevilla en la primavera de 1886 por el viajero ecuatoriano Federico González Suárez, son indicativas de lo que el arte de Bartolomé Esteban Murillo significaba para el público entendido del siglo XIX. Nadie que viviese en el mundo civilizado en esa época debía ser ajeno al conocimiento, siquiera somero, de la obra del considerado como mejor pintor sevillano del tema de la Inmaculada. La figura de Murillo conoció un inopinado éxito desde su misma vida hasta fines del siglo XIX. De hecho, hasta mediados de esa centuria será considerado el pintor español por antonomasia, incluso por encima de Velázquez. Como señalaba García Felguera, a los europeos les interesó desde el mismo siglo XVII en el que vivió el pintor, pues su pintura podía ofrecer múltiples y diversas lecturas, según la época y el país de que se tratase¹. Viajeros, historiadores y artistas reconocerán en las pinturas del sevillano la obra de un genio, de un artista superdotado que supo interpretar los gustos y anhelos de la clientela sevillana del momento, y con ello ganarse el favor del gran público. Si desde Europa y Estados Unidos hubo una auténtica pasión por Murillo, en España el éxito fue aún más arrollador. Entre las diferentes interpretaciones que de su obra se hacían, desde su propia patria se lo fue transformando en un personaje mítico, esencialmente bueno e imbuido de un absoluto fervor religioso². Por su parte, en las nuevas repúblicas americanas independizadas de España en el siglo XIX también se dejó sentir el eco de la vida y obra de este pintor. En Ecuador,

¹ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 21.

² HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse. “Prólogo”, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 16.

concretamente, se quiso ver su influencia en el arte patrio del siglo XVII –no sólo a nivel temático, sino también estilístico-, y se pretendió identificar obra de su pincel entre las colecciones quiteñas. Asimismo, los viajeros ecuatorianos que visitaron Sevilla quedaron extasiados al enfrentarse directamente a su pintura. Del análisis de la visión que en Ecuador se tenía de Murillo, y de la utilización que se hace de su figura, trata este trabajo.

Murillo como referente y como *súmmum* de la pintura española: el artista sevillano en la mirada de los viajeros ecuatorianos

En los momentos fundacionales de la Historia del Arte ecuatoriano, en los que se están escribiendo los primeros textos artísticos sobre pintores patrios –entre ellos Federico González Suárez-, la referencia será sobre todo Murillo, entre los demás pintores sevillanos. Sus obras han tenido ocasión de conocerlas por grabados –algunos de ellos incluidos en periódicos extranjeros-, por monografías dedicadas a su vida y obra que aparecieron durante el siglo XIX y por pinturas de segunda fila que, inspiradas en su estilo, llegaron a territorios americanos. Pero también por los testimonios de los viajeros europeos y americanos que han dejado plasmado su admiración por este artista. Por ejemplo, Washington Irving, quien se deleitaba con la pintura de Murillo durante su estancia en Sevilla en 1828-29³. En el caso del viajero hispanoamericano, la confrontación con la realidad –con la obra original del sevillano, y no con copias de mala calidad y atribuciones infundadas a las que podían estar más o menos acostumbrados-, los sobrepasa, pues quedan impresionados por la factura de estas imágenes. Ya hacía mucho tiempo que la obra de Murillo era bien conocida en Europa, puesto que no pocas pinturas suyas fueron llevadas a Francia y a Inglaterra. De hecho, el interés que la obra de Murillo suscitó en el Viejo Continente fue grande e ininterrumpido entre los siglos XVII y XIX, declinando sólo en el XX, cuando su obra es percibida como excesivamente amable y sentimental, hasta la recuperación por parte del profesor Angulo Íñiguez⁴. Por lo tanto, al llegar a España, los viajeros europeos saben bien qué van buscando y las calidades que podía ofrecer la producción de este artista. El volumen de textos que sobre Murillo se generó en la Europa del siglo XIX es buena muestra del interés que su figura suscitaba entre las élites intelectuales y artísticas, así como entre los coleccionistas. La profesora García Felguera dedicó precisamente a este asunto una obra fundamental en la que se interesaba por las publicaciones españolas, inglesas y francesas, incluyendo también referencias a ciertos viajeros norteamericanos⁵. Esta obra continuaba las investigaciones de Angulo Íñiguez, que años antes se interesó por la historia de la fama de Murillo, detectando un decaimiento a partir de

³ DE LA PEÑA CÁMARA, José. “Washington Irving en Sevilla, 1828-1829”, pág. 127. http://institucional.us.es/revistas/rasbl/15/art_8.pdf (Consultada el 14/02/2014).

⁴ ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Murillo*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981. 3 tomos.

⁵ GARCÍA FELQUERA, María de los Santos. *La fortuna de Murillo...*, op. cit.

mediados del siglo XIX⁶. Más adelante, García Felguera amplió el marco de su estudio a la visión de los europeos sobre otros pintores españoles del Siglo de Oro⁷. Recientemente se han hecho otras aportaciones sobre la recepción de Murillo en Europa, como la de Hellwig, quien ponía énfasis en la fortuna crítica del artista en Alemania⁸, o la de Valdivieso en su reciente monografía sobre el pintor⁹. Pero en estos casos se prescindió de la nómina de viajeros provenientes de los antiguos territorios españoles de Ultramar¹⁰. Entre los viajeros ecuatorianos del periodo 1850-1950, nos interesan tres: Federico González Suárez, José Gabriel Navarro y José María Vargas. Los tres tienen en común varias características: en primer lugar, el haber sido pilares fundamentales de la historiografía del arte quiteño. En segundo, los tres pertenecían a la Academia Nacional de Historia de Ecuador. De hecho, González Suárez y Navarro eran miembros fundadores desde 1909, mientras que Vargas se incorporó más tarde, primero como correspondiente y en 1957 como académico de número. Y finalmente, González Suárez y Vargas pertenecieron al clero, el primero secular, llegando a ser obispo de Ibarra y después arzobispo de Quito, y el segundo regular, perteneciente a la orden dominica.

En sus libros de viaje editados expresamente para el mercado americano, autores como Federico González Suárez y Nicolás Rivero Muñiz –que escribe para Cuba- escogerán reproducciones de alguna obra maestra de Murillo como lo más significativo del arte pictórico andaluz –e incluso español- de todo el periodo moderno. Hay que entender que estas reproducciones, en blanco y negro y de calidad limitada –inferior, en cualquier caso, a otras publicaciones coetáneas exquisitamente editadas en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania o Francia-, no contribuían a que el lector americano se formase una idea precisa sobre la tonalidad, la pincelada y otras cualidades que hacían ver la categoría real de estas obras. Aunque las reproducciones son en blanco y negro, los autores no se detienen a analizar el colorido; sólo

⁶ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Murillo...*, op. cit., Tomo I, págs. 209-238.

⁷ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 1991.

⁸ HELLWING, Karin. “La recepción de Murillo en Europa”, en *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 97-115.

⁹ VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, Ediciones El Viso, 2010, págs. 34-45.

¹⁰ Durante sus periplos por España, los viajeros hispanoamericanos sintieron una profunda atracción por Andalucía y su arte. Tal y como sucedía con los viajeros procedentes de Europa, los nacidos en el Nuevo Continente veían en esta región una gran cantidad de posibilidades de conocer una cultura que, aunque tenía notables lazos con sus nuevas repúblicas, conservaba un acervo cultural propio y único. Por ello, no dejarán de lado la posibilidad de visitar los monumentos andaluces más significativos. El mayor foco de atención es el arte "morisco", es decir, tanto el islámico como aquél que pudiera tener recuerdos del mismo, o concomitancias estilísticas, concretamente el mudéjar. No obstante, en segundo lugar figura destacado el arte barroco. Si bien en estos momentos la arquitectura no es la más querida por los defensores del clasicismo, la pintura española, sobre todo la sevillana del XVII, será admirada por todos y cada uno de los visitantes de nuestro país¹⁰. Y entre el elenco de pintores andaluces de esta centuria, será Bartolomé Esteban Murillo el más solicitado. Es el artista del que quizás tuvieran más y mejores referencias merced a sus lecturas previas, y el que más se amoldaba al gusto del viajero decimonónico.

hablan del portento de colorido y luz, y del azul del cielo andaluz¹¹. Pero sí sobre la composición y las calidades dibujísticas a que podía llegar el maestro.

Hay que esperar al siglo XIX para que los escritores ecuatorianos empiecen a incluir a Murillo entre los pintores destacados de la Península. En el primer escrito de carácter netamente artístico elaborado en Quito, el *Tratado de pintura* atribuido al pintor Manuel Samaniego y redactado hacia 1800, aún no se nombra a Murillo, y sí a otros pintores españoles como Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes. Pero ello se debe no a una mayor consideración como artistas que el sevillano, sino a su condición de tratadistas que el autor del manuscrito quiteño había tenido la oportunidad de consultar. Aunque en este libro no se cita expresamente el nombre de Antonio Palomino, sabemos que también había consultado su obra, pues hay párrafos extractados *ad pedem litterae* de su *Museo pictórico y escala óptica*. Por lo tanto, es lícito pensar que, al menos entre los pintores quiteños más capaces de lo que trabajaron en el cambio del siglo XVIII al XIX, ya se conocían algunos datos de la vida y obra de Murillo, a quien Palomino dedicó una biografía en su *Parnaso español pintoresco laureado*¹².

Cuando visita Sevilla en los años 80' del siglo XIX, el futuro obispo Federico González Suárez queda impresionado por la obra de Murillo¹³. El contacto directo que tendrá en este viaje con la pintura sevillana le marcará de manera apreciable, y cuando escriba su monumental obra sobre la *Historia de Ecuador*, no podrá obviar las alusiones a la obra del sevillano al tratar de los pintores del Quito virreinal, como veremos a continuación. Su figura es interesante doblemente para nosotros, pues ejemplifica el intelectual que tiene una dimensión como viajero, que publica recuerdos de su viaje sin una estructura metódica, y otra como historiador. Pero en ambas se encuentran los mismos conceptos, las mismas ideas, los mismos nombres. En este aspecto el obispo se diferencia de Navarro y Vargas, que no publicaron volúmenes de recuerdos de viaje y que mantienen la perspectiva del historiador.

Para el prelado ecuatoriano, en carta escrita en Sevilla en mayo de 1886 y publicada primero como artículo de periódico y luego como capítulo de su libro de recuerdos de viaje (Figura 1), Murillo es “el pintor de la devoción cristiana, pero de la devoción ardiente, tierna,

¹¹ RIVERO MUÑIZ, Nicolás. *Recuerdos de viaje*. La Habana, Librería e Imprenta La Moderna Poesía, 1904, pág. 108.

¹² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo II. Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724, Tomos II y III, pág. 420 y ss. Precisamente sería la obra de Palomino la que daría a conocer a Murillo en toda Europa, merced a las traducciones que se hicieron al inglés (1739), al francés (1749) y al alemán (1781). Véase HELLWING, Karin. “La recepción de Murillo en Europa”, en *El joven Murillo...*, op. cit., pág. 97.

¹³ El futuro prelado había acompañado como secretario en 1883 al arzobispo Ignacio Ordóñez en su visita “ad limina” a Roma, aprovechando para pasar dos años en España, conociendo el país e investigando en varios archivos.

Este libro de recuerdos vio la luz con el nombre de *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia*, 2ª edición. Friburgo de Brisgovia, B. Herder, 1901.

fervorosa, inspirada por el amor filial y la santa confianza...”¹⁴. Entre otras piezas cita el *San Antonio* de la Catedral, que también interesó a Nicolás Rivero Muñiz –quien relata la anécdota del robo de la figura del San Antonio en 1874, que tras su recuperación fue expuesta unos días en La Habana, lugar de publicación del libro¹⁵-. La mención a Murillo como el pintor de la devoción cristiana ardiente y fervorosa no es un calificativo exclusivo de un religioso que queda arrobado al contemplar estas obras, pues la encontramos varias décadas antes en otros viajeros sudamericanos de condición laica y diferente signo político. Así, el colombiano José María Samper Agudelo veía cómo la agitación que producían en los genios el sentimiento de la piedad y la idea cristiana les permitía crear un arte nuevo, provisto de un sello de majestad, unción y santidad¹⁶. Es decir, lo que se pensaba en esa época en España, el Murillo piadoso además de pintor genial, es trasladado a América sin muchas variantes.

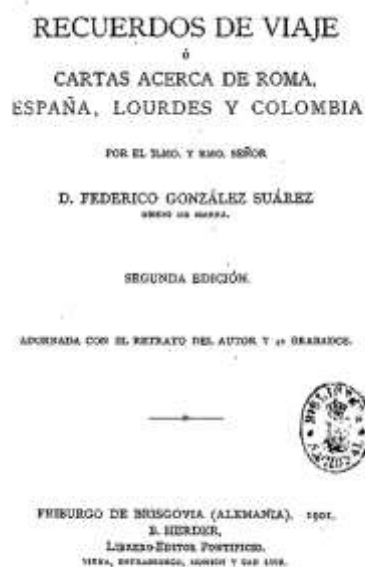


Fig. 1. Portada de *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia* (segunda edición, 1901). Federico González Suárez.

González Suárez aprecia el tratamiento que Murillo supo dar a sus varias interpretaciones de *San Antonio*, que le parecen siempre admirables por cuanto en cada uno de los cuales una misma idea está representada de manera original, nueva y encantadora¹⁷. El *San Antonio* de la capilla bautismal de la catedral sevillana le interesa sobremanera, y dedica unas líneas a

¹⁴ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia*, 2ª edición. Friburgo de Brisgovia, B. Herder, 1901, pág. 144.

¹⁵ La otra pintura que incluye en su obra es *Las Lanzas* de Velázquez.

¹⁶ SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa*, Volumen I. París, Imprenta de E. Thunot y C^a, 1862, pág. 435.

¹⁷ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 144.

describirlo, ya que no incluye reproducción del mismo en su libro. De esta pintura señala cómo los cielos “se rasgan de repente, efluvios de gloria descienden á la pobre celda de San Antonio: el primer movimiento del santo debió ser de reverencia y adoración... pero al ver que el Niño divino desciende hacia él, á impulso de la más fervorosa devoción se levanta, extiende los brazos y quiere volar á su encuentro: tal me parece el momento en cuya situación lo ha representado el pintor. Los ojos del santo están fijos en el Niño, y, arrobado en el objeto de su amor y devoción, nada ve de todo aquel cortejo de ángeles de que se ha poblado su celda”¹⁸. El que custodia el Museo de Bellas Artes de Sevilla también merece una descripción, centrada en la ejecución admirable, que concentra en el rostro del santo una amplia variedad de expresiones¹⁹. Además de estas pinturas, el futuro obispo de Quito incluye en su volumen de recuerdos de viaje una representación de la *Visión de San Antonio de Padua con el Niño*, que pertenecía al Museo Kaiser-Friedrich de Berlín y fue destruida en 1945 durante la II Guerra Mundial²⁰. Esta imagen tuvo éxito entre las publicaciones de la época, y que no describe al considerar suficientemente elocuente la imagen – que corresponde con la figura 34 del libro-. De hecho, un año después de la aparición del libro quiteño se incluía la misma imagen en la monografía que al pintor sevillano dedicaba Williamson, publicada en Londres a mucha mejor resolución²¹, o en la del alemán Knackfuss, más rica en ilustraciones, que recogía no sólo ésta, sino las demás que hemos localizado en forma de copias en el Museo Alberto Mena Caamaño²². También se reproducían las mismas pinturas en los trabajos de Ellen Minor, editados a fines del siglo XIX y comienzos del XX en Estados Unidos²³. Otros biógrafos extranjeros de la época, como Bensusan (ca. 1910), optaron en cambio por otras pinturas de temas marianos o cotidianos, de la vida en las calles sevillanas, que resultaban muy atractivos en este momento²⁴, pero que no fueron copiados en Quito, a excepción del niño pobre entregando el óbolo a su madre. Quizás, la decisión de incluir el San Antonio de Alemania en la

¹⁸ *Ibidem*, págs. 144-145.

¹⁹ “El deseo vehemente, el temor profundo, la confianza, el apresuramiento, la cariñosa reverencia, afectos de que no pudo menos de estar poseída el alma de San Antonio en aquellas visiones de la infancia de nuestro adorable Redentor, con que plugo al cielo regalarle”. Véase GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 145.

²⁰ VALDIVIESO, Enrique. *Murillo...*, op. cit., pág. 498.

²¹ WILLIAMSON, George C. *Murillo*. London, George Bell and Sons, 1902. <https://archive.org/stream/murillom00willrich#page/n9/mode/2up> (Consultada el 1/02/2014).

²² KNACKFUSS, Hermann. *Murillo*. Bielefeld y Leipzig, Velhagen y Klasing, 1904. <https://archive.org/stream/murillo00knackgoog#page/n78/mode/thumb> (Consultada el 1/02/2014).

Asimismo, Luis Alfonso recogía la misma pintura, en reproducción en grabado de Gómez Polo según dibujo de Passos, en su monografía de 1886. Véase ALFONSO, Luis. *Murillo. El hombre-El artista-Las obras*. Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1886, pág. 93.

Otras monografías del pintor, como la de Paul Lafond, incluían varias de estas pinturas, que figuraban en estos momentos entre las más conocidas del artista. Véase LAFOND, Paul. *Murillo*. París, Henri Laurens, 1908. <https://archive.org/stream/murillobiograph00lafogoo#page/n7/mode/2up> (Consultada el 1/02/2014).

²³ *Masters in Art. Murillo*. Boston, Bates and Guild company, y Minor, Ellen E. *Murillo*. New York, Scribner and Welford, 1882.

²⁴ BENSUSAN, Samuel Levy. *Murillo*. London, T. C. & E. C. Jack, y New York, F. A. Stokes co. En esta publicación se reproducían las imágenes a color.

publicación de González Suárez se debiera más a la comodidad del editor alemán que a la decisión del obispo, ya que éste no la menciona y no está en Sevilla, cuando lo lógico al incluir una imagen en el capítulo dedicado a esta ciudad sería haber mostrado cualquiera de los numerosos ejemplares que se conservan aquí.

A las *Inmaculadas* las analiza González Suárez de modo conjunto, resaltando que en ellas se veía la idea –muy elevada– que el artista tenía de la grandeza incomparable de la Madre de Dios. Los rasgos físicos vendrían de una “hermosura natural «idealizada» de las facciones que está acostumbrado á ver siempre toda su vida”. Pero lo que las hace destacar es esa actitud “de santo arrobamiento, de éxtasis contemplativo, de amable majestad”, y nunca en la tierra, sino en una esfera de luz y gloria, flotando entre el cielo y la tierra²⁵. Y junto con la Inmaculada, los angelitos que la acompañan, y que le hacen merecedor del calificativo de “pintor de la infancia”, del candor, la dulzura y la gracia. Precisamente, a fines del siglo XIX esta amabilidad, dulzura y gracia empezaban a resultar menos atractivos a los biógrafos europeos de Murillo, pero para el viajero ecuatoriano aún suponen un estímulo y un punto a favor del artista.

No sólo el ecuatoriano González Suárez se maravilló ante la obra de Murillo, sino otros viajeros hispanoamericanos que visitaron España en el siglo XIX y primeras décadas del XIX. Por ejemplo, Samper Agudelo hablaba ya en los años 60’ de esta centuria del genio de Murillo apreciable en las inmortales pinturas de la Catedral y en el *Salón de Murillo* del Museo de pinturas, cuyo precio es incalculable²⁶. El chileno Rafael Sanhueza Lizardi trae a colación su nombre en varias ocasiones, entre ellas cuando se refiere a las pinturas de la Cartuja de Granada, en las que alaba “la fama excelsa de Murillo”²⁷. Llega a compararlo con Velázquez, y con Roldán e hija, señalando que sus obras “no sólo son la gloria de Sevilla y de la España, sino la gloria del Arte”. Incluso llega a dedicar un apartado completo al famoso *San Antonio* de la capilla bautismal de la catedral sevillana, que en la segunda mitad del siglo XIX se convierte en la pintura murillesca más recordada por los americanos²⁸. De esta obra se encarga de ponderar tanto las cualidades técnicas y expresivas de las que hace gala, como la azarosa historia que vivió pocos años antes. Incluso da fe de la corrección de la restauración, que era difícil identificar. El chileno habla de

²⁵ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., págs. 145-146.

²⁶ SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa...*, op. cit., págs. 430 y 435.

²⁷ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España*. Santiago de Chile, Imprenta «Victoria» de H. Izquierdo y Ca., 1886, pág. 187. Por su parte, el argentino Manuel Ugarte, en sus *Paisajes parisienses*, habla de Sevilla en París, pero refiriéndose al folklore de la ciudad en la Exposición. En cambio, el arte sevillano, representado por Murillo y Velázquez, es traído a colación en el capítulo *Metrópoli muerta*, dedicado a los museos. Véase UGARTE, Manuel. *Paisajes parisienses*. París, Garnier Hermanos, 1908, págs. 87-88. De entre todas las obras disponibles en el Louvre, cita a Murillo, Velázquez, Goya, Rembrandt y Delacroix.

²⁸ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España...*, op. cit., págs. 263-264.

serafines, cuando en realidad son ángeles y querubines los que pueblan el rompimiento de gloria del cuadro. Para el viajero americano, la figura del santo respira y habla.

Rivero Muñiz destacaba la Inmaculada de la Catedral de Sevilla por encima de las del Louvre y del Prado, por exhibirse en el ambiente apropiado para apreciarla²⁹. La luz de estas Inmaculadas sería la luz del sol y el azul del cielo de Andalucía. Por tanto, fuera de Sevilla el naturalismo de esos colores sería interpretado como ideal.

A los viajeros americanos también les interesó relatar algunas anécdotas de la vida del pintor sevillano, ya fueran ciertas o fruto de la leyenda. Sanhuesa Lizardi relata sucintamente la muerte de Murillo cuando habla de Cádiz³⁰. Historia que, no por cierta, dejaba de ser menos sugerente para el viajero romántico. Además, era conocida ya al menos desde Palomino, quien la contaba en 1724³¹. En cuanto a González Suárez, se detiene en la supuesta conversación entre Murillo y Valdés Leal ante su *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* y su *Finis Gloriarum Mundi*, respectivamente³². Y señala que el cuadro de Santa Isabel se hallaba entonces en la Sala de Juntas de la Academia de San Fernando. De hecho, aunque en el año de publicación del libro de viajes de González Suárez la pintura se llevaría al Museo del Prado³³, éste la vería en los años 80, cuando visitó España.

Ya en el siglo XX, dos fueron los historiadores ecuatorianos que viajaron a España. En primer lugar, José Gabriel Navarro, historiador y diplomático. Entre 1928 y 1930 detentó el cargo de Cónsul General del Ecuador en Madrid, donde pudo tomar contacto con la pintura española. De hecho, en la monografía que dedicó a la escultura quiteña, ponía énfasis en la dependencia de algunos temas y detalles expresivos respecto a la pintura sevillana. Y tras él, el dominico José María Vargas, quien viajó a España para recibir cursos de historia en el Archivo de Indias en Sevilla de 1946 a 1947, y se doctoró en Historia en Madrid en septiembre de 1947³⁴. Como los dos tratan de Murillo para justificar el arte ecuatoriano, los estudiamos en otro apartado.

²⁹ RIVERO MUÑIZ, Nicolás. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 108.

³⁰ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España...*, op. cit., pág. 376.

³¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica...*, op. cit., pág. 423.

³² GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., págs. 146-147. La cita textual dice: “*Compadre, esto no se puede ver sin taparse las narices*, le decía Murillo á Valdés Leal, elogiando el cuadro alegórico en que éste pintó «el término de las grandezas humanas», *Finis gloria mundi*. Y, por cierto, aquel obispo medio corrompido en el ataúd, aquellos girones de mortaja, aquellos huesos denegridos, y aquel revuelto cementerio horripilan al mirarlos. —*Vuestros tiñosos no se pueden ver sin asco*, le contestó Leal á Murillo, aludiendo al cuadro de Santa Isabel, que el gran maestro acababa de pintar para el hospital de la Caridad”.

³³ ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Murillo...*, op. cit., Tomo II, pág. 89.

³⁴ PÁEZ TERÁN, Rodrigo. “Currículum de Fray José María Vargas Arévalo O.P.”, *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, N° 72, Octubre 2003, pág. 6.

¿La obra de Murillo en Quito? Supuestas pinturas y copias del pintor

No son pocas las pinturas que los historiadores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX atribuían a algunos de los principales pintores sevillanos del siglo XVII. Ello se debía en parte a la creencia de que efectivamente pudo llegar a América obra de estos artistas, y en concreto del propio Murillo, pero también –y de forma no menos importante- al prestigio que su posesión por parte de cenobios y museos ecuatorianos daba al país. Entre otros países americanos que mostraban orgullosos –supuesta- obra del pintor sevillano³⁵, Ecuador no iba a ser menos, y si su escuela de pintura era equiparable a la mexicana o a la cuzqueña, también habría de serlo Quito como ciudad que custodiaba obras de este artista. Cabría destacar a la figura de Jacinto Jijón y Caamaño quien, en una conferencia de 1949, decía con indisimulado chovinismo que en el barroco habían llegado a Quito varios cuadros “de Ribera, del Murillo y del mismísimo Tiziano”³⁶. Entre las varias atribuciones que se han venido haciendo en el siglo XX cabría destacar las que Pérez Concha señalaba en 1942: una *Inmaculada Concepción* en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, y una *Santa Teresa de Jesús* “que reposa en el convento de las Carmelitas” –sin especificar en cuál de los dos, aunque debe de ser la que aún conserva el Monasterio del Carmen Alto, que nada tiene que ver con su intervención-³⁷. Las mismas atribuciones mantenía pocos años después Pizano de Ortiz en una conferencia dictada en el Museo de Arte Colonial de Bogotá y publicada en Quito³⁸. A ellas habría que sumar el famoso *San Francisco* del convento seráfico quiteño, que vinculaba a Zurbarán, como después lo han seguido haciendo otros muchos investigadores. Además, otra pintura del pintor de Fuente de Cantos se habría llevado al Museo Británico. Junto a ellas, dos telas de Velázquez, “perfectamente autenticadas”, poseerían los dominicos³⁹. Incluso señala una tela firmada por Carreño que tenían los agustinos, que el autor creería probablemente de Juan Carreño de Miranda, y no del entonces desconocido oficial de Miguel de Santiago, Bernabé Carreño, de quien pudimos aportar algunos datos en anteriores investigaciones. Pero es que incluso en la segunda mitad del siglo XX se seguían atribuyendo a

³⁵ Por ejemplo, en el caso mexicano, donde varios museos exhiben entre sus colecciones varias pinturas de Murillo (el Museo Soumaya y la colección de Juan Antonio Pérez Simón), la llegada de las mismas pudo producirse en época posterior a la virreinal, como señala Suárez Molina. Véase SUÁREZ MOLINA, María Teresa. “La pintura andaluza barroca en las colecciones mexicanas”, *Andalucía y América. Cultura Artística*. Granada, Atrio, 2009, pág. 44.

³⁶ JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto. “Arte quiteño”. Conferencia pronunciada en la sala capitular de San Agustín, en junio 1949, con motivo del II Congreso Eucarístico Nacional, *Jacinto Jijón y Caamaño*. Colección de textos recopilados por J. Tobar Donoso, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, págs. 457-458.

³⁷ PÉREZ CONCHA, Jorge. “Miguel de Santiago”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XXII. Enero-Junio de 1942. Litografía e Imprenta Romero, Quito, 1942, pág. 84.

³⁸ PIZANO DE ORTIZ, Sophy. “El arte colonial en Quito”, *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, nº 8, Tomo III, Enero-Junio de 1949, pág. 133.

³⁹ Estas atribuciones son las que ya había publicado Solá. Véase SOLÁ, Miguel. *Historia del Arte hispanoamericano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1958 (2ª edición, 1ª edición de 1935).

Murillo pinturas que, además de ofrecer una calidad más que deficiente, no eran ni sevillanas. Es lo que sucedía con una *Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock*, obra anónima del siglo XIX de procedencia ecuatoriana, que pertenecía a la colección Filanbanco y que Moreno Proaño pensaba salida del taller de Murillo, pues no desmerecía de la paleta del sevillano⁴⁰. Junto con esta atribución podríamos citar las que el padre mercedario Proaño adjudicaba a Zurbarán –dos pinturas de San Pedro Nolasco- y a Ribalta –*La adoración de San Juan Bautista a Nuestro Señor Jesucristo*- en el convento de La Merced, espurias como la anterior⁴¹.

Además de estas supuestas pinturas de Murillo y de otros pintores de escuela sevillana, en Quito se custodian varias copias, muy tardías y de escasa calidad, trabajadas seguramente por artistas locales. Varias se conservan en el Museo Alberto Mena Caamaño del Centro Cultural Metropolitano: *San Francisco abrazando al Crucificado* –copia de la obra homónima del Museo de Bellas Artes de Sevilla-, *Inmaculada* –interpretación muy adocenada de la *Inmaculada de Soult* del Museo del Prado⁴², de la que hemos localizado otras dos copias en Quito que abordamos más adelante-, *Buen Pastor Niño* –basado en el cuadro del Museo del Prado, y probablemente la de menor valor artístico de todas estas pinturas-, un detalle de *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres* –reproducción del lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla-, que representa al niño llevando a su madre un óbolo⁴³, más alguna interpretación sobre marfil –*Los Niños de la concha*, basada en el óleo del Museo del Prado-, cuyo mayor interés recae en el soporte y el marco antes que en la destreza del artista. Las tonalidades de estas copias –de muy deficiente factura casi todas-, aunque tratan de asemejarse algo a la paleta original, no consiguen en ningún caso la riqueza cromática de los lienzos de Murillo. Y ello es porque probablemente estarán realizadas a partir de las ilustraciones de alguna de las múltiples biografías dedicadas al artista sevillano, o bien utilizando como modelo reproducciones sueltas, con entonaciones a veces muy alejadas de la realidad. De entre estas pinturas, la más destacable es la que representa a *San*

⁴⁰ MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos*. Guayaquil-Quito, Filanbanco, 1983, pág. 148. De hecho, en el comentario dedicado a este lienzo, terminaba preguntándose si se podría llegar a comprobar esta sospecha.

Junto con esta supuesta pintura de Murillo, la colección conservaba otra que le parecía salida del taller de Zurbarán: una *Santa Lucía* que, aunque probablemente pintada con anterioridad a ese siglo, muestra la misma mala calidad de factura. Véase MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos...*, op. cit., pág. 226.

⁴¹ PROAÑO, Luis Octavio. *El arte en la Merced de Quito*. Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1969, págs. 71 y 130.

⁴² En este caso, el copista quiteño ha prescindido del sinnúmero de angelotes que rodeaban a la Virgen, y ha cambiado la tonalidad del fondo nuboso. En cuanto a la expresión de María, ha cambiado, como también lo han hecho los pliegues del manto y la túnica, sustituidos aquí por unos menos sutiles.

⁴³ Este cuadro no sólo interesó a algún artista quiteño, sino que a mediados del siglo XIX también impresionó al viajero colombiano José María Samper Agudelo, que lo menciona expresamente tras visitar el Museo de pintura de Sevilla, centrándose en la figura del mendigo. Véase SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa...*, op. cit., pág.436.

Francisco abrazando al Crucificado (Figura 2), de correcto dibujo y entonación más cercana al original que el resto de obras conservadas en este museo.



Fig. 2. Detalle de *San Francisco abrazando al Crucificado*, copia de Bartolomé Esteban Murillo. Museo Alberto Mena Caamaño, Centro Cultural Metropolitano, Quito. Anónimo, S. XIX.

Además de estas obras, otras realizadas en la misma época y localizadas en iglesias, museos y colecciones quiteñas permiten hacerse una idea del aprecio que por la pintura de Murillo se tenía en la capital de Ecuador. En primer lugar cabe destacar, por su tamaño y esmerada factura, la *Inmaculada* de la Catedral (Figura 3). Situada en el muro exterior del presbiterio, en el lado del Evangelio, y junto a dos pinturas barrocas de escuela quiteña, el ejemplar es una copia de la *Inmaculada de Sault*, que conserva el Museo del Prado. A pesar de la fidelidad al original, varían un tanto la expresión de la Virgen y el colorido de los paños de los angelotes de la zona inferior. El ejemplar de la Casa Museo María Augusta Urrutia es asimismo copia de la *Inmaculada de Sault*, aunque en este caso de medio cuerpo. Por su parte, la *Inmaculada* del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, también de gran formato aunque de menor interés artístico, es copia de la *Inmaculada de El Escorial*, que custodia también el Museo del Prado. Respecto a su modelo, se han modificado los angelitos de la zona inferior izquierda, y se han añadido unos querubines a la izquierda de la Virgen, prescindiendo el copista local de los que aparecían en la zona superior. A estas copias podemos sumar otras como el *San Antonio con el Niño* que se conserva en la reserva del Museo de Arte Colonial⁴⁴, copia de la obra del Museo de Berlín que fue destruida en la Guerra, y que había incluido en su libro el obispo González Suárez,

⁴⁴ Número de inventario AC.1076.

y también el *Buen Pastor Niño* de colección particular quiteña, de escaso mérito artístico aunque no tan desafortunado como el del Museo Alberto Mena Caamaño, que citamos más arriba.



Fig. 3. *Inmaculada*, copia de Bartolomé Esteban Murillo. Catedral, Quito. Anónimo, S. XIX.

Murillo como referente para el arte barroco ecuatoriano: el caso de Miguel de Santiago

Hasta ahora hemos tratado sobre la imagen que del arte de Murillo tenían los viajeros hispanoamericanos. Pero es que también existieron desde el siglo XIX –y más concretamente desde la segunda mitad- algunos autores que trataron de relacionar su obra con la de artistas americanos. El padre Cappa, a fines de dicha centuria, decía literalmente que Murillo inundaba la América española de sus obras, eso sí, no tan perfectas como las que lograría después⁴⁵. Medio siglo después, se continuaba relatando esta historia en Quito incluso por investigadores tan autorizados como José Gabriel Navarro y Jorge Pérez Concha, quien citaba al anterior⁴⁶. Por su parte, y desde España, el Marqués de Lozoya dejaba constancia de las atribuciones de algunas pinturas de Velázquez, Murillo y Zurbarán en conventos quiteños, aunque con buen tino le

⁴⁵ CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Parte cuarta. Bellas Artes. Pintura, escultura, música y grabados*. Madrid, Librería Católica de Gregorio del Amo, 1895, págs. 18-19. De la mano del pintor sevillano señalaba una Concepción y un San José en el Palacio arzobispal de Bogotá, pág. 259.

Una década antes, el español Luis Alfonso valoraba esa condición de Murillo como pintor religioso que conmovía el corazón. Véase ALFONSO, Luis. *Murillo...*, op. cit., pág. VIII.

⁴⁶ PÉREZ CONCHA, Jorge. “Miguel de Santiago”..., op. cit., pág. 84.

parecían harto dudosas⁴⁷. No ocurría lo mismo con el franciscano ecuatoriano Benjamín Gento Sanz, que no dudaba en señalar de forma general que en Quito había pinturas de Murillo, además de Velázquez, Zurbarán y artistas italianos de primerísima fila⁴⁸. Incluso en los años 80' del siglo XX se seguía escribiendo sobre la común llegada a Quito de pinturas de los grandes maestros, como Tiziano, Rembrandt y Zurbarán, entre otros⁴⁹. Junto con las filiaciones estilísticas de la pintura quiteña con la sevillana, existen en la historiografía quiteña no pocas destinadas a hermanar profundamente la arquitectura, la escultura y el retablo⁵⁰. En relación a la pintura, también se sacaron parecidos entre pintores quiteños y sevillanos del siglo XVII, como veía Gento Sanz en el pintor Calisto, al que “cualquiera le tomara por un discípulo aventajado de Zurbarán en la tonalidad del colorido tenebrista”⁵¹. Este desconocido artista es el autor de las santas del pórtico de la iglesia, que Gento Sanz leyó mal, pues interpretó la fecha de ejecución como 1768 cuando realmente es 1649⁵².

Parece que la “dulzura místicamente cautivadora de Murillo”, tal como afirmaba el propio Gento Sanz al compararlo con Zurbarán y situarlo en un nivel superior junto con Velázquez y El Greco⁵³, debió de ser uno de los atractivos principales para los americanos, así como la vía de enlace con la pintura quiteña⁵⁴.

Y si Murillo se situaba en la cúspide de la pintura barroca, allí tendría que encontrarse necesariamente con Miguel de Santiago, máxima gloria pictórica que dio a la luz la Real Audiencia de Quito. Por lo tanto, era obligado que antes o después surgieran las comparaciones entre ambos artistas. En el momento de comenzar a construir la fortuna crítica de Miguel de Santiago, las referencias a Murillo aún no están presentes. Más allá de los comentarios sobre su figura aparecidos en el siglo XVIII –vertidos por el español Antonio de Ulloa, y por los ecuatorianos Eugenio Espejo y Juan de Velasco, básicamente-, interesa analizar los textos dados a la imprenta desde el siglo XIX, y concretamente en época de la naciente República. El 31 de

⁴⁷ CONTRERAS, Juan de, Marqués de Lozoya. *Historia del Arte Hispánico*, Tomo IV. Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1945, págs. 300-301. El fragmento también está citado en Páez, J. Roberto. “Contestación al discurso de ingreso en la Academia Nacional de Historia del muy reverendo padre maestro fray José María Vargas”, *Miguel de Santiago y su pintura*. Quito, Editorial Santo Domingo, 1957, pág. 54.

⁴⁸ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista en la iglesia y convento de San Francisco de Quito*. Quito, Imp. Americana, 1940, pág. 58.

⁴⁹ MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos...*, op. cit., pág. 40.

⁵⁰ En el caso del retablo, encontramos citas como la de Gento Sanz, quien al tratar de los de la capilla de Santa Marta del convento de San Francisco veía un ejemplar del más puro estilo de Churriguera en el lateral de la derecha. Véase GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., pág. 28. La misma idea sigue el franciscano cuando trata de identificar al padre Carlos como “el Martínez Montañés quiteño” (pág. 39), o el Alonso Cano o incluso el Fidias de la Escultura americana a Caspicara (pág. 40). Incluso llega a comparar su *Virgen del Carmen* con el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 57.

⁵² *Ibidem*, pág. 61.

⁵³ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., págs. 74-75.

⁵⁴ Pero no sólo con la pintura, pues Navarro también enlazaba esa sensibilidad de las Inmaculadas de Murillo con el misticismo del pueblo quiteño, como señalamos más adelante.

enero de 1852 se celebraba el Acto de Inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuya *Acta* editó la Imprenta del Gobierno, en Quito. En el acto se pronunciaron varios discursos, algunos a cargo de artistas y otros de políticos. Pero en las distintas intervenciones no hay referencias a España ni a su arte. Rembrandt, Ruysdael, Miguel Ángel y Rafael son en estos momentos el espejo en el que mirarse. Hay que tener en cuenta que Ecuador se había independizado sólo treinta años antes, y quizás era pronto para animarse a tender lazos culturales y reconocer deudas artísticas con la Madre Patria. Habrá que esperar todavía unos años para ello.

Pero no será mucho más tarde, pues en la siguiente década ve la luz un artículo del escritor y pintor ecuatoriano Juan León Mera dedicado a Miguel de Santiago, dentro de la serie sobre *Ecuadorianos ilustres* aparecida en el periódico *El Iris*⁵⁵. Aquí ya se alude a Murillo, junto con otros primeros espadas de la pintura moderna como Rafael, Miguel Ángel, Velázquez, Van Dyck y Poussin, entre otros, para señalar que a pesar de lo lejano y escondido de estas tierras, una pléyade de artistas locales podía siquiera dar una muestra cabal de lo que podía ofrecer la pintura quiteña. Pero no pasa de ahí, y ello es debido quizás a su idea romántica del genio sin maestro, que “aparece repentinamente en el mundo” y deviene en creación magnífica de la naturaleza, su sola “madre, maestra, guía i todo”⁵⁶.

Es curioso que Mera cuenta que un fragmento del lienzo de *La Regla* fue robado en 1857, y restituido tiempo después⁵⁷. Al parecer, sería un forastero comerciante de pinturas el ideólogo del robo. Esta historia tiene puntos de contacto con la del robo del San Antonio de Murillo, pero en este caso no es una adaptación de las oídas por los viajeros ecuatorianos a su vuelta a la patria, pues antecede en varios lustros al famoso episodio. Uno y otro pintor sufrieron la codicia de los ladrones, lo que sería otro punto en común.

En la siguiente década ya se establece la conexión entre Murillo y Miguel de Santiago, gracias a la figura de Pedro Fermín Cevallos. La falta de investigación en archivos, apreciable en el campo de los estudios sobre la pintura quiteña durante el periodo que estudiamos en este trabajo, llevó a que existiesen unas grandes lagunas en el conocimiento de la realidad social y cultural en la que se desempeñaron los artistas locales. Estas carencias eran aún más evidentes en las décadas anteriores al florecimiento de la figura de Miguel de Santiago, para quien no se había podido encontrar un maestro creíble entre la escasa nómina de los conocidos en Quito. Por ello se llegó a las conjeturas más diversas, tratando de hacerlo discípulo de artistas con los que apenas llegó a coincidir por edad o incluso, peor aún, de artistas españoles. Y aquí es donde aparece Murillo. En los albores del siglo XX, el obispo de Quito, Federico González Suárez, llegó a

⁵⁵ MERA, Juan León. “Miguel de Santiago”, *El Iris*, Quito, entrega 9, 20 de noviembre de 1861, págs. 141-147.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 141.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 146.

considerar a Miguel de Santiago no como un artista quiteño, sino como un español que estudió con Murillo y luego vino a Quito⁵⁸. Pero la documentación encontrada en archivos quiteños no revela un origen español, sino quiteño, ni mucho menos una más que improbable marcha a territorio peninsular para formarse con el sevillano. No obstante, incluso a mediados del siglo XX se especulaba con un posible viaje de juventud de Miguel de Santiago a España en pos de la consecución de su maestría pictórica⁵⁹. Uno de los primeros autores que observó la influencia que la pintura de Murillo ejerció sobre la obra de Miguel de Santiago fue el historiador quiteño Pedro Fermín Cevallos (1812-1893). En su *Resumen de la Historia de Ecuador* (1870) citaba esta filiación, señalando que “la reputación de su escuela” –refiriéndose a la de Miguel de Santiago–, procede “a juicio de los entendidos –que ni Cevallos especifica ni acertamos a saber quiénes serían– de la del español Murillo”. No obstante, no especificaba mucho más, salvo que tras esta escuela surgió una época de “gongorismo artístico”⁶⁰. El político y escritor Pablo Herrera, en un artículo aparecido en 1890, encontraba algunos rasgos de semejanza entre ambos maestros⁶¹. Esta filiación sería secundada en 1895 por Cappa⁶².

En el tomo VII de su *Historia del Ecuador*, dedicado a la cultura en la época virreinal quiteña, González Suárez llega a afirmar que “la escuela llamada en Quito de Miguel de Santiago es una escuela no original ni quiteña, sino sevillana: colorido, dibujo, distribución de las tintas y hasta la elección de los asuntos son de la famosa escuela sevillana”⁶³. Es decir, que el prelado está parafraseando a Cevallos. Pero da un paso adelante, y se permite señalar algunas características en las que coincidirían los artistas, pues la admiración que desde Quito sentía Santiago por Murillo le había llevado a tratar de imitar su estilo y manera. Además, se ponía de relieve el parecido entre ambos pintores sobre todo en las mejores obras del quiteño, en las que parecía “como si el pincel del mismo Murillo hubiese dado esos toques diestros”⁶⁴. La misma idea defendía el padre jesuita

⁵⁸ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800)*. Quito, Imprenta del Clero, 1903, págs. 137-138. Asimismo, el prelado ecuatoriano pensó en la posible procedencia española de su discípulo, Goríbar.

⁵⁹ LA ORDEN MIRACLE, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1950, pág. 52.

⁶⁰ CEVALLOS, Pedro Fermín. *Pedro Fermín Cevallos. Selecciones de «Resumen de la Historia de Ecuador*. México, Editorial J. M. Cajica, 1960, pág. 212. Según Fernández-Salvador, es en este texto donde se encuentra una de las primeras aseveraciones sobre la existencia de una escuela de arte quiteño. Véase FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “Historia del Arte Colonial Quiteño. Un aporte historiográfico”, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, FONSA, 2007, pág. 22. En los años 40’ del siglo XX, Alfredo Flores Caamaño repetía las palabras de Cevallos. Véase FLORES Y CAAMAÑO, Alfredo. *El artista don Manuel Samaniego y Jaramillo fue quiteño y escultor, a la vez que pintor*. Quito, 1944, pág. 17.

⁶¹ HERRERA, Pablo. “Miguel de Santiago”, *La Ilustración Ecuatoriana*, N. 1 al N. 16, Tomo I. Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, pág. 90.

⁶² CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América...*, op. cit., pág. 46.

⁶³ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador...*, op. cit., págs. 135-136.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 136.

Ricardo Cappa, quien pensaba que las semejanzas entre Murillo y Santiago se notarían en el gusto y el estilo. Concretamente, las características que señalaba eran el dibujo correcto, buen colorido, modelado prolijo y expresión admirable⁶⁵.

En los años 30' del siglo XX se siguen buscando similitudes entre los dos pintores. José Le Gouhir y Rodas alababa la figura de Miguel de Santiago como la de mayor valor artístico, “aun cuando en muchos de sus cuadros se observan visibles huellas y aun imitaciones del gran Murillo, a quien se preciaba de seguir y con quien llegó a rivalizar en algunas de sus producciones”⁶⁶. Por lo tanto, la supuesta cercanía estilística con el maestro sevillano no impediría que con él rivalizase por momentos el arte del quiteño. Más laxo se mantendría en sus comentarios Jesús Vaquero Dávila, académico ecuatoriano que en un artículo sobre el arte quiteño virreinal apuntaba el parentesco entre las escuelas quiteña –a la cabeza de la cual situaba a Miguel de Santiago- y sevillana, sin entrar en más detalles⁶⁷.

A mediados de siglo surgen voces que negaban el hipotético viaje de estudios a España, pregonado por autores anteriores, donde recibiría lecciones no sólo de Murillo, sino también de Ribera, Velázquez y Zurbarán. Es el caso del padre agustino Enrique Terán, muy crítico en este sentido⁶⁸.

Desde luego, el interés por traer a colación a Murillo cada vez que se escribía sobre Miguel de Santiago obedecía a una necesidad de equiparar al pintor quiteño con lo más granado del barroco peninsular –aunque Murillo fuese de una generación anterior a Santiago-. El tema más apetecible para estas comparaciones era, obviamente, el de la Inmaculada, en el que ambos pintores eran maestros, y que conoció una enorme demanda en las sociedades sevillana y quiteña del momento. José Gabriel Navarro, al tratar de la escultura quiteña, veía en las Inmaculadas pictóricas españolas –entre las que cita las de Murillo, por supuesto, pero también las de Ribera o Palomino- el referente más cercano para las tallas quiteñas, pues el “misticismo” del pueblo ecuatoriano se avendría mejor con su estética que con el “frío hieratismo” del que hacían gala la esculturas españolas de este tema⁶⁹. De este modo, “los ojos levantados en alto, las manos juntas,

⁶⁵ CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América...*, op. cit., pág. 46.

⁶⁶ LE GOUHIR Y RODAS, José. *Glorias Ecuatorianas*. Quito, “La Prensa Católica”, 1935, pág. 62.

⁶⁷ VAQUERO DÁVILA, Jesús. “El Arte de la época de la Colonia.- Gorívar y otros artistas”, *Anales del Archivo Nacional de Historia y Museo Único*. Talleres Gráficos del Ministerio de Educación, Quito, 1939, pág. 250.

⁶⁸ TERÁN, Enrique. *Guía explicativa de la Pinacoteca de Cuadros Artísticos y Coloniales del Convento de San Agustín, precedida de las Biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*. Quito, Imprenta “Bona Spes”.-San Agustín, 1950, pág. 15. En este texto, el autor agustino situaba erróneamente a Murillo en fechas de un siglo antes. Por su parte, Ernesto La Orden Miracle veía en los lienzos de Miguel de Santiago ciertos efectos que le recordaban a Velázquez, Zurbarán, El Greco y Goya. Véase LA ORDEN MIRACLE, Ernesto. *Elogio de Quito...*, op. cit, pág. 53.

⁶⁹ NAVARRO, José Gabriel. “La Inmaculada y el Niño en el arte de Quito”, *Vida Española*, n° 9, 1947.

los cabellos esparcidos y los angelitos voltejeando alrededor” apreciables en la imaginería quiteña tendrían resabios pictóricos españoles y, sobre todo, sevillanos.



Fig. 4. *Inmaculada Eucarística*. Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco, Quito. Miguel de Santiago, tercer tercio del S. XVII.

Aunque nadie discute la maestría del artista andaluz a la hora de tratar el tema, desde la historiografía ecuatoriana, incluso bien entrado el siglo XX, se incidía en la superioridad de Santiago en la representación de la Inmaculada. El padre Vargas defendía que mientras Rafael y Murillo repetían con ligeras variantes los modelos de sus Inmaculadas o Vírgenes, para Miguel de Santiago “la visión de la Inmaculada tuvo siempre matices de novedad”⁷⁰. Así, la *Inmaculada Eucarística* del convento de San Francisco no sólo se equipararía técnicamente a las de Murillo, sino que las superaría en expresión teológica (Figuras 4 y 5)⁷¹. Veinte años más tarde seguía reafirmando esta idea, pues opinaba que una vez que el sevillano encontró una forma de representación satisfactoria, la repitió con insistencia, algo que no haría Miguel de Santiago⁷². Eso sí, también hubo autores americanos que entendían que la aproximación que intentaron los pintores quiteños –y no sólo Miguel de Santiago- a los maestros españoles no fue conseguida

⁷⁰ VARGAS, José María. *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Quito, Inst. Municipal de Cultura, 1955, pág. 58.

⁷¹ VARGAS, José María. “El Arte Quiteño al servicio de la Religión y la Cultura. Discurso pronunciado en la Academia de clausura de la Exposición de Arte Religioso Quiteño, con motivo del II Congreso Eucarístico Nacional (20 de junio de 1949)”, *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito, Litografía e imprenta Romero, 1949, pág. 208.

⁷² CRESPO TORAL, Hernán y VARGAS, José María (coords.). *Historia del arte ecuatoriano*, tomo 2. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1977, pág. 166.

completamente⁷³. Borja buscaba la conexión entre artistas de la metrópoli y de los territorios quiteños en la concepción de la pintura como acto de fe e incluso de elocuente predicación de terror para el provecho de la salvación.

Incluso décadas después de González Suárez se cimentaba esta supuesta influencia en el hecho de que a Quito hubiesen llegado obras de la mano del propio Murillo.



Fig. 5. *Inmaculada “la Colosal”*. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1650.

Junto con las Inmaculadas, el otro gran tema cuyas reminiscencias murillescas resultaban sugerentes para los historiadores ecuatorianos era el de los ángeles. En su discurso de ingreso como miembro de número de la Academia Nacional de Historia, que dio en 1957, el padre Vargas advertía el parecido en las “gavillas de chicuelos traviesos que exhiben su desnudez inocente como en las Inmaculadas de Murillo” (Figuras 6 y 7), mientras que los ángeles elegantemente vestidos le recordaban a los del Renacimiento italiano⁷⁴. Ahora bien, cuando quiere hermanar a Miguel de Santiago con las grandes figuras, cita a Miguel Angel, Van Dyck, “el suegro de Velásquez” y Rubens y sus grabadores⁷⁵.

⁷³ BARATA, Mario. “Épocas y estilos”, *América Latina en sus artes*. México, Siglo XXI editores, S. A., 1974, pág. 137, y BORJA, Luis Felipe. “Algo sobre arte quiteño”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XIII. Quito, Escuela Tipográfica Salesiana, 1936, pág. 61, quien menciona concretamente a Morales, Rivera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y Goya, “que tuvieron algo como una ciencia profunda de los coloridos”.

⁷⁴ VARGAS, José María. *Miguel de Santiago y su pintura*. Discurso de ingreso como miembro de Número en la Academia Nacional de Historia. Quito, Editorial Santo Domingo, 1957, pág. 39.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 42.



Fig. 6. Detalles de la *Doctrina cristiana*. Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco. Miguel de Santiago, ca. 1670.



Fig. 7. *Inmaculada de Sault*. Museo del Prado, Madrid. Bartolomé Esteban Murillo, 1678.

Aún podemos señalar otras supuestas filiaciones con Murillo de la pintura quiteña del siglo XVII, rastreando estas publicaciones ecuatorianas. En 1940, Gento Sanz veía una “reminiscencia opaca, del afamado Murillo”, en el San Francisco abrazando al Crucificado del convento seráfico quiteño⁷⁶. También se señalaba la Inmaculada del tríptico del claustro superior como obra que estaría a la altura de Murillo, Roelas, Ribera o Antolínez, y la identifica como obra española o quizás italiana⁷⁷.

Por estos mismos años, y desde España, también se buscaban relaciones entre la pintura barroca quiteña y Murillo. Por ejemplo, el profesor Marco Dorta destacaba la inspiración que la famosa *Visión de San Antonio* del artista sevillano en la Catedral de Sevilla en la obra homónima atribuida a Miguel de Santiago o a su hija Isabel⁷⁸. La figura del santo es prácticamente igual, pues ambas provienen de un grabado común, aunque realmente no hay inspiración directa en el cuadro de Murillo, del que el pintor quiteño probablemente no tendría noticias.

Este afán por presentar a Murillo como espejo en el que se miraba la pintura virreinal, como fuente de la que bebían artistas locales y como referente en el que compararse, no fue exclusivo de la historiografía quiteña. En un trabajo aparecido hace pocos años, Mues Orts analizaba los textos que en México consideraban la influencia del sevillano sobre los pintores mexicanos, especialmente sobre los del siglo XVIII⁷⁹. Y ello también desde el momento fundacional de la historiografía artística mexicana, que lo tomará como punto de referencia. Por ejemplo, José Bernardo Couto señalaba hacia 1860 una posible influencia decisiva de la obra de Murillo en la de Juan Rodríguez Juárez, quien ante la contemplación de cierta pintura del sevillano modificaría su estilo. A diferencia de lo que sucedió en el caso quiteño, autores mexicanos como Toussaint señalaban la perniciosa influencia de Murillo que en ocasiones se ejerció en la pintura mexicana del siglo XVIII⁸⁰.

Curiosamente, González Suárez señala que para el caso quiteño, el principal referente del siglo XVIII no sería Murillo –como sería para los historiadores mexicanos analizados por Mues Orts-, sino Rafael. Es decir, habría un viraje hacia Italia ejemplificado en los *Profetas* atribuidos a Goríbar. Aquí se puede entender que acierta en la influencia italiana, a través de las estampas, aunque tampoco hay que desechar similitudes con España, como ponía de manifiesto Marco Dorta al relacionar las pinturas de la iglesia jesuita de Quito con la producción de algún “pintor español

⁷⁶ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., pág. 64. También veía remembranzas de Murillo en otra pintura quiteña, el San Antonio que colgaba en el claustro oriental, pág. 69.

⁷⁷ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., págs. 68-69.

⁷⁸ MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas. Ars Hispaniae*, Vol. XXI. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1973, pág. 365.

⁷⁹ MUES ORTS, Paula. “De Murillo al *murillismo* o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana”, *Andalucía en América. Cultura y Patrimonio*. Granada, Atrio, 2012, págs. 47-72.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 52.

de escuela castellana, del círculo de los maestros que trabajaron en el reino de Murcia en el tercer cuarto del siglo XVII⁸¹. El parecer del obispo quiteño era recogido medio siglo después por Pío Jaramillo Alvarado en su “Juicio crítico sobre los Profetas de Goríbar”, señalando el cambio de influencias de Murillo a Rafael entre los siglos XVII y XVIII⁸². Cuarenta años después, Alfredo Flores Caamaño volvía a la figura de Rafael al tratar la del quiteño Manuel Samaniego, aunque en este caso en compañía de Miguel Ángel, Van Dyck y Goya, por tener estos artistas aventuras amorosas con mujeres fuera del matrimonio⁸³. Como se podrá entender, esto tiene muy poca relación con el arte.

Conclusión

Nos hemos preguntado si durante la época virreinal había llegado a Quito obra de Bartolomé Esteban Murillo. Aunque ni llegaron pinturas del propio Murillo ni de su obrador, ni viajaron a España pintores locales a formarse con él, sin embargo la figura del artista sevillano sobrevuela la literatura ecuatoriana de viajes y la historiografía artística producida en el país, prácticamente desde los años centrales del siglo XIX hasta bien entrada la segunda mitad del siguiente. A pesar de no suscitar la gran cantidad de publicaciones que vieron la luz en Europa y Estados Unidos, en las Repúblicas surgidas de los virreinos americanos sí que se tuvo en cuenta su obra entre las más reconocidas de la Edad de Oro de la pintura española.

En relación a la influencia que el pintor sevillano del siglo XVII pudo ejercer sobre algunos pintores quiteños de su época, podemos deducir dos conclusiones. En primer lugar, que las relaciones artísticas y comerciales entre Sevilla y Quito –comprobables durante la época virreinal-, fueron en parte las causas de la continua alusión al sevillano como posible modelo. Y en segundo lugar, y principalmente, que esta relación se establece por la voluntad de hermanar el arte quiteño con el gran arte procedente de la metrópolis. Tener como referente directo a este artista, ampliamente aplaudido por la crítica europea desde hacía décadas, aseguraba al Ecuador que sus glorias patrias refulgiesen a gran potencia en el marco de la pintura virreinal. De esta manera, Murillo legitimaba a Miguel de Santiago.

⁸¹ MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas...*, op. cit., pág. 365.

⁸² Jaramillo Alvarado, Pío. *Los Profetas de Goríbar*. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950, pág. 54.

⁸³ FLORES Y CAAMAÑO, Alfredo. *El artista don Manuel Samaniego y Jaramillo...*, op. cit., pág. 4.