

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

CARRERA DE HISTORIA DEL ARTE

**TRABAJO DISERTACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
HISTORIADORA DEL ARTE**

Manuel de Samaniego y su tratado de pintura. El oficio del pintor, artes liberales y fuentes
tratadísticas españolas de los siglos XVII y XVIII.

AUTORA: Laura Carolina Haro Morales

DIRECTORA: Dra. Adriana Pacheco

QUITO-ECUADOR

2023

DEDICATORIA

A mi mamá Margoth, por su amor y su constante esfuerzo, a Gabriela, Daniela, Israel y Mateo por su cariño y apoyo incondicional. A mi abuela Gloria por estar siempre en cada momento importante. A Berenice, Daniel y Cornelio por ser la familia elegida y estar siempre presentes. A Víctor Hugo por ser la luz de mis días.

A Andrea Moreno, por su apoyo y dirección para realizar este trabajo. Gracias por el conocimiento compartido, por las charlas, por las dudas y por despertar mi curiosidad siempre. Gracias por ser luz y animarme para poder culminar este proyecto, con profundo cariño y eterna admiración, me llevó en mi corazón sus palabras y su siempre entusiasta voz.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a las instituciones y personas que me permitieron el acceso a repositorios de archivo y obras pictóricas para la investigación de mi tesis. Agradezco la colaboración del Museo Jijón y Caamaño, el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Archivo Histórico Nacional del Ecuador y el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio por la colaboración e interés en este trabajo.

A mis maestras y maestros por el amor a la historia y la investigación, en especial a Adriana Pacheco por su motivación y palabras de afecto. A Viviana Velasco por la ayuda y el acompañamiento tanto académico como fraterno, gracias por estar ahí. A Andrea Moreno, por sus clases y el conocimiento compartido, por el entusiasmo, las ideas y orientación para la realización y culminación de este trabajo, por siempre gracias. Sin ustedes este trabajo no habría sido posible.

A Emilia, Vanessa y Erick por cada momento compartido y por ser los compañeros en el camino.

RESUMEN

El Manual de Pintura de Manuel de Samaniego y Jaramillo en la Real Audiencia de Quito de los siglos XVIII y XIX, permite examinar y comprender formas alternas de conocimiento relacionado a la práctica pictórica como la literatura artística y su importancia para el contexto local colonial. A partir de este documento y la obra del pintor se analizan conceptos claves como el de pictor doctus y las artes liberales. Samaniego corresponde para el arte local un referente de genio artístico, figura que se construye en el Siglo XX de la mano de la historiografía local.

Palabras clave: literatura artística, pictor doctus, pintor erudito, manual de pintura, pintor colonial, Manuel de Samaniego, arte colonial, Ecuador.

ABSTRACT

The Painting Manual by Manuel de Samaniego y Jaramillo in the Royal Audience of Quito during the 18th and 19th centuries allows for the examination and understanding of alternative forms of knowledge related to pictorial practice, such as artistic literature and its importance for the local colonial context. Through this document and the painter's work, key concepts such as that of pictor doctus and the liberal arts are analyzed. Samaniego represents, for the local art scene, a reference of artistic genius, a figure that was constructed in the 20th century through local historiography.

Keywords: Artistic literature, pictor doctus, lettered artist, painting manual, colonial painter, Manuel de Samaniego, colonial art, Ecuador.

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Laura Carolina Haro Morales, con C.I.: 1720676814, autora del trabajo de disertación con el título: “Manuel de Samaniego y su tratado de pintura. El oficio del pintor, artes liberales y fuentes tratadísticas españolas de los siglos XVII y XVIII”, previo a la obtención del grado académico de Historiadora del Arte de la Facultad de Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

1. Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENECYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos del autor.
2. Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de la Universidad.

Quito, 22 de junio de 2023

Laura Carolina Haro Morales

C.I.: 1720676814

ÍNDICE

1. TRATADOS DE PINTURA PARA EL CONTEXTO ESPAÑOL Y QUITAÑO. UNA MIRADA A LA LITERATURA ARTÍSTICA DE LOS SIGLOS XVII-XVIII - 14 -

1.1. EL ARTE DE LA PINTURA, SU ANTIGÜEDAD Y GRANDEZA. APROXIMACIÓN A LA LITERATURA ARTÍSTICA DE FRANCISCO PACHECO. - 22 -

1.2. MANUEL DE SAMANIEGO Y SU TRATADO DE PINTURA Y SU RELACIÓN CON LAS PRINCIPALES FUENTES TRATADÍSTICAS ESPAÑOLAS. - 32 -

2. LA NOCIÓN PICTOR DOCTUS Y MANUEL DE SAMANIEGO. APORTES DESDE EL OFICIO DE PINTOR PARA EL PENSAMIENTO Y COMPOSICIÓN PICTÓRICA. - 38 -

2.1. MANEJO DE RECETARIOS Y EL IMAGINARIO COLONIAL, USOS DE PIGMENTOS Y MATERIALES EN LA PINTURA LOCAL. - 62 -

2.2. EL COLOR Y LA MATERIALIDAD EN EL TRATADO DE MANUEL DE SAMANIEGO Y SU OBRA PICTÓRICA. - 67 -

3. MANUEL DE SAMANIEGO A TRAVÉS DE LA MIRADA DE JOSÉ MARÍA VARGAS O.P. - 71 -

3.1. CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DE PINTOR ERUDITO DE FINALES DE LA COLONIA - 75 -

3.2. MANUEL DE SAMANIEGO EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA GENEALOGÍA ARTÍSTICA ECUATORIANA. - 80 -

CONSIDERACIONES FINALES - 85 -

FUENTES PRIMARIAS - 89 -

BIBLIOGRAFÍA - 89 -

INTRODUCCIÓN

“Para el historiador, hablar del color es hablar en primer lugar de la historia de las palabras y de las expresiones idiomáticas, de los pigmentos y los colorantes, de las técnicas de pintura y de tinte. Pero también, y sobre todo, hablar del lugar que ocupa en la vida cotidiana, de los códigos y sistemas que lo acompañan, de los reglamentos que emanan de las autoridades, de la moral y los símbolos que instauran las religiones, de las especulaciones de los científicos y de las invenciones de los artistas”.¹

Michel Pastoureau

El presente estudio realizó un análisis del *Tratado de pintura* de Manuel de Samaniego (1767 – 1824), cuyo intervalo estimado de creación data entre los años 1790 y 1824, con las fuentes tratadísticas españolas de los siglos XVII y XVIII. Para este fin, se tomó *El Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas* propuesto por Francisco de Pacheco y publicado en el año de 1649, como el manual principal para su comparación entre los publicados durante este período. Para esta investigación se utilizaron conceptos claves para el análisis de los tratados y el rol del artífice colonial. Partiendo de la *literatura artística* es posible señalar la importancia de los tratados de pintura en la Real Audiencia de Quito, estos tuvieron como fin la enseñanza de las artes y la difusión de conocimientos relacionados con el uso de materiales y formas de representación.

Para abordar a Manuel de Samaniego se utilizó los conceptos de *pictor doctus* y *artes liberales*, desde el tratado de pintura atribuido a Samaniego propongo mirar al artífice colonial en una dinámica compleja, donde la intención del pintor es elevarse en el oficio de la

¹ Pastoureau, M. (2017). Los colores de nuestros recuerdos. KADMOS. Madrid. p. 244

pintura a través de la acción de escribir un recetario artístico. En el tratado de pintura, las recetas producto de una construcción colectiva y de conocimiento centenario acumulado. En este escenario es importante comprender cómo la presencia de determinada literatura artística, influyó en el desarrollo de las artes en el contexto colonial. La circulación de tratados de pintura no es única, a América llegaron diferentes elementos relacionados con las artes, entre ellos estampas, grabados y los materiales necesarios para ejercer este oficio.

En la Real Audiencia de Quito el comercio de materiales, como pigmentos, telas, pinceles, madera, entre otros, es abundante, lo que permitió al pintor desarrollar su labor y dar paso a grandes creaciones. En este escenario, es ineludible acercarse al oficio de la pintura desde el origen de la misma; más allá de los materiales que la componen. Es una mirada a la teoría, las recetas, recomendaciones y el conocimiento atesorado que llega a las manos del artífice y le permite desenvolverse desde su praxis en el espacio colonial. Analizar las similitudes y diferencias de la literatura artística de la época, supone mirar al conocimiento ligado a las artes como una esfera que engloba la dinámica local. En primer lugar, al comparar el tratado de pintura de Samaniego con la literatura artística de la época y de procedencia española se analiza las influencias que tuvo el pintor para realizar o atesorar su propio manual, con los materiales disponibles en esta ventana espacio-tiempo y su importancia relacionada con la imaginería colonial de la Real Audiencia de Quito.

¿Cómo cada artista mira al color? ¿Qué similitudes encontramos en sus libros? ¿Qué diferencias según la época encontramos entre sus páginas? ¿Las recetas se siguen al pie de la letra o el pintor se permite tomar ciertas libertades? ¿Qué mira Samaniego sobre la técnica que Pacheco no lo representa? ¿Por qué se necesitan estos recetarios de pintura? ¿Qué significa para el pintor crear y manejar estos tratados? ¿Se adaptan al espacio geográfico-cultural y la facilidad de conseguir determinados materiales? Este estudio definió cuál es el

aporte de Manuel de Samaniego para la literatura artística en el contexto colonial americano, considerando, que no se conoce cuál fue la producción local de tratados, o su relevancia para el oficio. Sin embargo, el caso del tratado de pintura de Manuel de Samaniego vincula al pintor con el interés teórico de la pintura y a su vez, lo posiciona dentro del campo de las artes liberales.

Para alcanzar estos objetivos se analizó la producción bibliográfica del Padre José María Vargas O.P., de manera específica sobre una selección de libros con referencias a Manuel de Samaniego y su tratado de pintura y el arte ecuatoriano entre los siglos XVII y XVIII. Los tomos a elegir, pues, son solo una parte de la historiografía producida por el Padre Vargas, ya que no es posible realizar una revisión total de su obra. La vida y parte de la trayectoria artística de Samaniego se analizó con el objetivo de construir una nueva perspectiva del arte colonial y situar al pintor en el escenario, como parte fundamental del desarrollo de la pintura tardo-colonial de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Para este caso en concreto se abordó un caso similar en Nueva España, el también pintor Miguel Cabrera, estuvo vinculado a la literatura artística, no como teórico, pero sí como lector o poseedor de libros de esta temática.

La literatura artística en la Real Audiencia de Quito es un campo que no ha sido abordado desde la investigación de la historia del arte. Los tratados de pintura, fórmulas, recomendaciones son formas de instrucción que se transmitieron desde el Viejo Mundo a las colonias de la América Española. Comprender cómo el conocimiento llega, se desarrolla y se adapta en el espacio colonial es relevante para establecer la dinámica de este espacio. Permitiendo vincular al pintor/artífice en un entramado de tradiciones, recetas, materiales y propósitos como paso previo para la realización de un trabajo. En relación con la producción artística de la época, es importante resaltar que detrás de las manos diestras y las obras

terminadas se encuentra una práctica que conlleva siglos de experimentación y transmisión del conocimiento.

Manuel de Samaniego con su tratado de pintura nos permite entrever la producción pictórica de la colonia tardía, su manual de pintura -comprendido bajo el concepto de literatura artística- es una puerta a una práctica artística que llega al espacio de la Real Audiencia como un legado del conocimiento alcanzado a lo largo de la historia. El tratado de pintura de Samaniego es novedoso en cuanto no se conoce de otro volumen similar para el periodo y son parte de una enseñanza que se impartía con el fin de normar las creaciones pictóricas. La literatura artística reúne conceptos y praxis de las artes liberales en el siglo XVIII. A partir del manual de Samaniego, se infiere que, para el pintor colonial era de gran importancia educarse y adquirir nuevos conocimientos relacionados con la teoría pictórica. Con el objetivo de elevar el oficio a un campo diferente de las artes.

El manual de pintura de Manuel de Samaniego se analizará a partir de los conceptos de *literatura artística*, acuñado por Julius von Schlosser (1866 - 1938) y *pintor erudito* de Juan Interian de Ayala (1657-1730), que permiten ilustrar la figura de Manuel de Samaniego, desde la relación con la circulación de tratados de pintura y la creación de su manual, al igual que, con el *pintor erudito* y la necesidad de elevar el oficio a través de la obtención de conocimiento teórico. En el contexto de la Real Audiencia de Quito, durante los siglos XVII – XVIII, el ejercicio de la pintura se consideraba un oficio utilitario, destinado para la decoración y producción de imágenes religiosas. Este escenario relaciona al pintor con las principales órdenes religiosas e iglesias de la Audiencia y provincias vecinas, demostrando la relevancia del oficio durante estos siglos.

La demanda de imágenes religiosas es considerable, lo que permite al pintor ejercer su oficio y satisfacer los requerimientos locales. Para cumplir su trabajo, el pintor colonial debe

conocer, no solamente de técnicas y materiales, sino también de iconografía y de la narrativa visual sagrada. La formación del artífice debía completarse a través de la práctica y dominio técnico para la realización de imágenes. La búsqueda de conocimiento teórico permite al pintor colonial representar correctamente la visualidad religiosa cumpliendo con el canon que exige cada representación para cumplir con el decoro de la doctrina cristiana. En este sentido, la circulación de tratados de pintura es fundamental para la creación de imágenes religiosas y la formación del pintor, que paralelamente a su formación técnica debía ilustrarse para alcanzar un grado de erudición.

De este modo, la figura de Manuel de Samaniego se inserta en la Real Audiencia de Quito, como un artífice conocido, ejerció su labor como maestro, donde impartió sus conocimientos y preparó a sus aprendices para desempeñarse en un futuro como pintores locales. El concepto de pintor erudito se ve plasmado en su trabajo, no solamente pictórico, la búsqueda de fuentes tratadísticas, su estudio y aplicación lo inserta en este gran campo del conocimiento, lo que le permitió comprender a las artes desde otra perspectiva. Donde la forma de construir imágenes, el uso de determinados materiales y la temática de las obras va a estar mediado por una forma de pensamiento artístico heredado a través de estos recetarios. Este conocimiento, herencia de siglos de experimentación y enseñanza, transmite conocimientos relacionados, tanto para el uso de la materialidad, como una formación básica de la historia de las artes del Viejo Mundo. Aprender sobre pigmentos, telas para soportes, estampas y libros, son elementos importantes para la realización de los encargos y su posterior comercialización.

Dentro del marco de *la literatura artística*, se encuentra como antecedente el *Arte de la Pintura* de 1649, su autor - el también pintor Francisco Pacheco- explica en su extenso libro la historia de las artes vista desde la grandeza de sus logros e incluye en sus páginas

tratados relacionados con las formas de construir la imagen, el uso de materiales, teoría del color y la relación simbólica de los elementos a usarse. Los tratados y manuales de pintura se analizarán desde el concepto de *literatura artística*, relacionando las fuentes tratadísticas europeas de los siglos XVII y XVIII, temporalidad de gran producción de este tipo de contenidos. “La literatura artística, tanto histórica comienza, no igualada, desde luego, por su valor íntimo”. (Schlosser, 1976, pp.389) La creación y circulación de tratados son evidencia de una dinámica del mundo del arte, poco explorada, su relevancia se encuentra en la necesidad de ver al pintor y a la obra, como un ejercicio complementario de diferentes aprendizajes, tanto teóricos como prácticos. A breves rasgos es posible asumir que el *Arte de la Pintura* consiste en una recopilación no solo de los tratados españoles de pintura, también de un estudio exhaustivo de la literatura artística italiana y flamenca. La tradición de libros de arte es italiana, tanto artistas como personajes interesados en el arte y su estudio se encargaron de recoger curiosidades sobre la formación de los artistas, el influjo de la naturaleza, la búsqueda de la mimesis perfecta, imaginación y el trabajo del pintor. A través de la enseñanza del dibujo, la arquitectura, la poesía y las ciencias humanísticas, los pintores europeos trasladaron la práctica artística a una herramienta textual.

Se consideró a Francisco Pacheco y el *Arte de la pintura* para este estudio debido a la comparación que existe entre el tratado de Manuel de Samaniego con la propuesta del artista español. En la historiografía del arte ecuatoriano se presenta la idea de que el *Manual de Pintura* de Samaniego es una copia servil del texto de Pacheco. Sin embargo, a partir de una revisión directa del texto/manuscrito que conserva el Ministerio de Cultura y Patrimonio fue factible determinar la existencia de un grado de confusión sobre el documento y la autoría. Junto a esto, se pone de manifiesto el poco valor que se entrega a la teoría artística de Samaniego. Además, se hace evidente un error de catalogación en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, donde el manuscrito de Samaniego se le atribuye a

Pacheco en el sistema de catalogación. Al momento de la investigación y verificación física del documento se encontró este error y se ingresó una observación con el propósito de actualizar el catálogo con la correcta autoría del pintor quiteño.

De igual forma para esta investigación se realizó una búsqueda en las bases de datos del Ministerio de Cultura y Patrimonio para la ubicación de obras del pintor a nivel nacional, con énfasis en los repositorios de la ciudad de Quito. A través de esta búsqueda se creó un pequeño listado que incluye de las obras con una ficha técnica básica y su ubicación. A partir de este listado, el criterio de selección se basó en la autoría o atribución comprobada de las obras, además de su estado de conservación, el acceso a las mismas y a fotografías de alta calidad para su análisis posterior. Considerando estos factores se seleccionaron tres obras que a la par de la documentación, el tratado de pintura y demás textos ayudan a cimentar los conceptos señalados y la importancia de Samaniego en el contexto colonial.

1. Tratados de Pintura para el Contexto Español y Quiteño. Una mirada a la Literatura Artística de los Siglos XVII-XVIII.

Hablar de tratados de pintura supone comprender la producción pictórica desde diferentes perspectivas, una de ellas el campo de la literatura. Si bien los tratados/manuales de pintura, biografías de artistas y libros de arte tuvieron un auge de creación en la Europa de los siglos XVI - XVIII, la idea de los mismos se remonta a siglos antes, “como la mayoría de las manifestaciones culturales de Europa, también la literatura que se refiere al arte figurativo hunde sus raíces en el suelo helénico”. (Schlosser, 1976, p. 31) Existe una conexión importante entre el arte y el conocimiento del pasado, y es a partir de éstas consideraciones que el campo de la literatura artística se nutre y construye un nuevo esquema para la comprensión de la historia del arte. Con el fin de contextualizar la literatura artística europea, es necesario profundizar el origen de estos conceptos y el bagaje de conocimiento heredado, ya que existe una idea que perdura acerca de la imagen y el texto, un vínculo que ennoblece a la obra y le da sentido a lo escrito.

La literatura elaborada por los autores-artistas fue esencial para la conservación del conocimiento de la antigüedad. Los textos escritos durante estos siglos configuraron un modelo de enseñanza y entendimiento de las representaciones relacionadas con la estética y la filosofía. En algunos casos estos textos se reelaboraron y transmitieron, en la Edad Media, como menciona Schlosser (1976)², los textos de fundamentos estéticos-técnicos pasaron a formar parte de los escritos escolásticos y posteriormente se sumaron a la tradición tratadística en Italia. (p.32) Al renacimiento italiano la teoría del arte llega cargada de

² En el libro “*Literatura Artística*” (1976) de Julius von Schlosser, contextualiza la historia de los tratados/manuales/textos de pintura en Europa. El autor conecta las manifestaciones helénicas y la producción de conocimiento desde la Antigua Grecia hasta el renacimiento italiano. Desde estas nociones construye una cronología en cuanto a la producción de textos literarios referentes a las artes y sus técnicas, resalta autores-artistas y sus aportes tanto para la historia como el arte.

sentimientos y pasiones, una visión del arte del pasado en la que primaba la idea y no la forma. En el Trecento reviven viejas nociones de ésta filosofía, “volveremos a encontrar en Cennini el concepto de la fantasía como agente estético, herencia de la última antigüedad” (Schlosser, 1976, p. 90). Cennini escribe el primer tratado de arte conocido, conformado no solo por estos principios teóricos, sino también por la experiencia obtenida en el oficio de la pintura.

El tratado de Cennino d'Andrea Cennini fue “uno de los primeros tratados que habla del dibujo en Europa” (Aguilar, 2010, p.4), el *Libro dell'arte* (hacia 1390) es parte de la tradición italiana de manuales de arte y aborda diferentes técnicas y principios relacionados con el dibujo, la pintura y los elementos decorativos. Fue popularizado durante el Renacimiento, “Vasari conocía el *Libro dell'arte* por un ejemplar, muy difundido en los círculos artísticos, del orfebre Guiliano en Siena”. (Schlosser, 1976, p.97) Se hallaron varias ediciones del libro de Cennini, fue copiado y reimpresso en diferentes ocasiones formando parte de los talleres de artistas de la época. En cuanto a la biografía de Cennini es escasa (Cennini, 1921), se desconoce el año de su nacimiento y el momento exacto de su defunción, sin embargo, es posible situarlo en la ciudad de Padua, en el año 1398, cuando estuvo al servicio de la casa de Francesco Carrara. (p. 14) Cennini es un antecedente de la teoría del arte, sus estudios influenciaron la tradición tratadística italiana que fue relevante para los entornos de aprendizaje de las artes, entre ellos, el taller del pintor.

Su libro se convierte en fuente de consulta e inspiración para artistas y escritores europeos. “A lo largo del texto, es posible inferir que Cennini está transcribiendo sus conocimientos adquiridos en el taller y su experiencia personal; también podemos escuchar la descripción minuciosa de un maestro, cuando explica una tarea a un aprendiz de pintura”. (p.

5) El libro de Cennini³ es un claro ejemplo de la importancia de un manual para legar un conocimiento teórico de las artes, “es también el primer testimonio notable de una terminología de las expresiones artísticas desarrolladas en la práctica de los talleres” (Schlosser, 1976, p.102). La obra estructura no solo la enseñanza de humanística y técnicas pictóricas, también eleva el oficio y da renombre al autor, “Cennini, que insiste sobre su descendencia artística, a través del maestro Agnolo Gaddi, de Tadeo Gaddi y por tanto de Giotto, fórmula eficazmente con la exacta indicación de su largo alumnado la tradición corporativa de los talleres de arte en el siglo XIV” (Schlosser, 1976, p. 98). Asimismo, (Schlosser, 1976) busca romper con el esquema del oficio del pintor como un arte mecánico que pertenece al pensamiento antiguo y encaminarlo al concepto de *bello arte* (p.100). Con el legado de Cennini, la literatura artística encamina su tradición a lo largo del Renacimiento⁴ acuñando conceptos y fundamentos que separan a la pintura de la idea de lo mecánico y a su vez fomentan la concepción de las artes liberales y el pintor erudito, que crecerán durante las siguientes décadas y pasará a configurar parte de la formación de los artistas y también de la historiografía local.

En el siglo XVI, la literatura artística se encuentra en su auge y es intrínseco en los talleres y escuelas de arte, sin embargo, en Italia inició una fuerte censura de las manifestaciones pictóricas relacionadas con la Reforma y el Concilio de Trento, el concepto dominante fue el del *decorum*. Schlosser (1976) refiere este componente estético como

³El libro del arte de Cennino Cennini, fue escrito en el siglo XIV, las ediciones usadas para este trabajo están traducidas respectivamente al idioma español e inglés (1921 y 2009), los textos introductorios de ambas ediciones sirvieron para contextualizar la escritura de tratados de pintura en el renacimiento italiano, enfocado en la figura de Cennini. Tradición que por la cercanía de los espacios es tomada por los artistas españoles, convirtiéndose en un paradigma de la literatura artística.

⁴ Revisar *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*. (1976) de Julius von Schlosser para profundizar la teoría del Renacimiento. Para este estudio es relevante mencionar la figura de Cennini como el precursor de una tradición tratadística italiana, ya que posteriormente en el Quattrocento la teoría italiana llega a la península Ibérica, una de los ejemplos más tempranos es el caso de Francisco de Holanda. Más tarde en el Barroco Español los pintores toman el paradigma y los preceptos del Concilio de Trento para la creación de libros y tratados de arte.

fundamental y regulado por la Iglesia para evitar ofensas por parte de los pintores a las Sagradas Escrituras (p. 365). La normativa propuesta por el Concilio no sólo influye en la teoría italiana, también lo hará en la tratadística española.

“La Reforma llegada del norte alemán había proyectado de inmediato en Italia una fuerte reacción cuyas raíces eran muy profundas y que tuvo su manifestación externa en el Concilio de Trento, reunidos a partir de 1545. En el campo del arte figurativo, el Concilio debía enfrentarse por una parte con corrientes radicales, como la iconoclastia septentrional, y por otra se veía obligado justamente por eso a frenar mediante la censura espiritual la serena e ingenua alegría de las imágenes del pleno Renacimiento, sobre todo en los lugares sagrados”. (Schlosser, 1976, p. 365)

En el contexto español, en el siglo XVII los pintores y teóricos del Siglo de Oro tomaron del modelo italiano de tratados de pintura, no solo los enfoques histórico-artísticos, también las bases de la moralidad y el decoro relacionado con las Sagradas Escrituras. “La historiografía artística hispana evidencia un enorme protagonismo de la pintura del Siglo de Oro y de la relación de ésta con las repercusiones normativas del Concilio de Trento”. (Argelich, 2014, pp. 28) Para la literatura artística española este criterio es de suma importancia, los teóricos-artistas se enfocaron no solo en la técnica y los estudios anatómicos relacionados con las producciones pictóricas, a su vez, buscan construir un modelo filosófico estructurado en relación a la fe y las doctrinas de la Iglesia, que tuvo funcionalidad no solo en la península, también en las colonias del Nuevo Mundo.

Artistas, teóricos y humanistas como Vicente Carducho (1576-1638), Pablo de Céspedes (1538-1608), Francisco Pacheco (1564-1644), Antonio de Palomino (1655-1726), Juan Interián de Ayala (1656-1730) se convierten en ejes para la literatura artística del siglo XVI al XVIII.

“En el transcurso del siglo XVII se escribieron en España tres grandes tratados de pintura. Los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho aparecieron en Madrid en 1633, *El Arte de la Pintura* de Pacheco, terminado ya en 1638, no fue publicado en Sevilla hasta 1649, y los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* de Jusepe Martínez vieron la luz hacia 1673 en Zaragoza, siendo publicados en 1853”. (Hellwing, 1996, p.42)

Los tratadistas españoles tomaron de la tradición italiana el paradigma de las artes liberales y el pintor erudito. Si bien, los tratados no gozan de originalidad, el criterio de copia era diferente en la época. Los libros se nutrían de los aprendizajes obtenidos por sus antecesores, para el Barroco Español la tratadística italiana fue la principal fuente de consulta y estudios. Ya que los tratados se convierten en un complemento para la vida del pintor, no solo por su contenido y la capacidad de enseñanza, también por la importancia del documento escrito en relación a la versatilidad del artífice para tomar lo ya estudiado y sumarlo a su desarrollo artístico. Las técnicas, materiales, temáticas enriquecen la vida del taller de pintura y ennoblecen el oficio en pos de alcanzar el paradigma del *pintor erudito* de la época.

El Barroco Español “tiene su gran período, en el que iguala a las grandes naciones, tanto en arte como en la literatura, e incluso impone su influencia”. (Schlosser, 1976, p.546) Durante estos años, la creación de tratados toma su independencia y deja los temas seculares para entrar en servicio de la Iglesia. Entre los ejemplares que recorrieron la península encontramos el último⁵ de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, publicado en Madrid en 1633, “también el tratado de Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649 que contiene noticias históricas, en su mayoría derivadas de Vasari y de Van Mander”.

⁵ Vicente Carducho (1576-1638) escribió ocho *Diálogos de la Pintura*, en 1633 publicó un libro donde incluyó otros diálogos previamente escritos. El libro fue aprobado por el Vicario General de Madrid, Don Juan Velasco y Azevedo, gracias a su aporte para el arte como una fuente de consulta. Entre sus advertencias se menciona que el tipo de letra elegido permite que este pueda recorrer el mundo sin problema de lectura. Este último dato da referencia de la importancia de la literatura artística y su valor didáctico.

(Schlosser, 1976, p.428) No obstante, estos volúmenes no fueron los primeros escritos sobre teoría del arte en España⁶, con Pablo de Céspedes⁷ encontramos al precursor de la literatura artística en el Barroco Español. Fue célebre no solo por ser pintor, puesto que adquirió conocimientos que le permitieron completar su formación dentro del oficio, sino por ser un “humanista, teórico del arte, pintor, escultor, arquitecto y poeta. Es decir, fue el extraño caso de un *pintor erudito* español”. (Díaz, 2000, p. 5) Desde Céspedes, se construye un nuevo paradigma del oficio que posteriormente inspiró a sus contemporáneos y generaciones futuras, creando un nuevo modelo a seguir en el ejercicio de las artes.

Pablo de Céspedes es quien trae la manera italiana al Barroco Español del siglo XVI, su formación se inició en la Universidad de Alcalá de Henares, viajó a Roma para completar sus estudios en el año 1577, y a su regreso a Córdoba ocupó el puesto de racionero de la Catedral. (Díaz, 2000, p.6) “Así fue como se convirtió en uno de los primeros artistas españoles que llevaron las formas e ideas del Renacimiento Italiano a España. Asimismo, se convirtió en el “primer artista teórico español”. (Brown en Díaz, 2000, p.6) Aunque de los estudios de Céspedes los registros son escasos, su trabajo fue un eje fundamental para el nacimiento de la literatura artística en España. Sus estudios centrados en el dibujo y la pintura son evidentes en su trayectoria como artista. En “*El Poema de pintura*, describe cómo obtener *excelencia técnica* en el arte de la pintura a través del dibujo y la aplicación del color. En el

⁶ El historiador del arte español Francisco Calvo Serraller (1981) estudia el paradigma, no solo de los tratados de pintura, también la forma de ser y hacer el arte y la producción teórica en el contexto español de los siglos XVI-XVIII, desde la historiografía local detalla la documentación relacionada a la historia del arte y la cultura general de la época. Retoma y profundiza el análisis sobre un campo de estudio diferente en el terreno de las artes, centrado, no en la obra como un elemento único, sino, en la producción y las herramientas que el pintor necesitaba para su creación. El campo de la literatura artística es un terreno poco estudiado, ya que la mayoría de los estudios de arte se concentran en la imagen, simbología, materialidad y el contexto en el que fueron creadas. Sin embargo, al estudiar los manuales y escritos relacionados con el quehacer artístico, es posible realizar un análisis sobre el pensamiento del autor, sus ideas sobre el arte, y además, permite comprender desde la perspectiva de la construcción de un conocimiento escrito, sobre la sociedad en la que se desarrolla la práctica del artista.

⁷ *Pablo de Céspedes entre Italia y España* de Patricia Díaz Cayeros, 2000; es un estudio de caso centrado en la figura del pintor español, su trayectoria y la importancia de su estudio para la literatura artística.

Discurso de la comparación..., Céspedes discute los orígenes de la pintura y la escultura, mostrando su conocimiento erudito de la Antigüedad". (Díaz, 2000, p.10) Su formación humanista le permitió desenvolverse en cada uno de los campos de estudio y su figura se convirtió en un paradigma que marcó la forma de entender al pintor y su oficio. Figuras del Barroco como Francisco Pacheco, tomaron sus estudios como herramienta para la enseñanza del arte y la construcción del *pintor erudito*. En el caso particular del *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas* (1649) de Pacheco, Céspedes es citado y las referencias a sus estudios sobre las medidas del cuerpo, el tratado de las imágenes y el color están presentes, al igual que poemas producidos por el pintor que giran en torno a las reflexiones del arte.

Pacheco explicó en su extenso libro *El Arte de la Pintura*, la historia de las artes vista desde la grandeza de sus logros e incluyó en sus páginas tratados relacionados con las formas de construir la imagen, el uso de materiales, teoría del color y la relación simbólica de los elementos a usarse. En el marco de la *Literatura artística* de Schlosser los tratados y manuales de pintura están estrechamente relacionados con las fuentes tratadísticas europeas de los siglos XVII y XVIII. Los ejemplos citados, con Cennini y Céspedes son evidencia de la gran producción de textos con estos contenidos. Francisco Pacheco construyó *El arte de la pintura* a partir de los escritos de Céspedes, con este libro la tradición italiana de tratados de pintura se difunde en el entorno artístico de Pacheco. Estas ideas deben comprenderse con la figura de Pacheco y su rol en la corte, de tal forma que el tratado no es una simple receta técnica, sino, que propone una forma de hacer arte que debe normar la imagen religiosa.

En el contexto del control y la norma de la imagen, la pintura cumplían con una labor importante, educar en la moral y la fe, los tratados entre ellos *El Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas* (1649), fueron eficaces al momento de instruir a los pintores americanos sobre la correcta representación de las advocaciones religiosas. Durante este

periodo los libros que salían desde Sevilla eran inspeccionados para evitar la propagación de ideas no relacionadas con la doctrina cristiana. “A finales del siglo XVI encontramos a canónigos que como Luciano de Negrón y Francisco Pacheco tuvieron a su cargo la revisión de las listas de libros enviados a América”. (Marqués, 2010, p.156) Con Pacheco como encargado de esta tarea, es posible comprender por qué el *Arte de la Pintura* llegó sin dificultad al Nuevo Mundo, no solo por la influencia de Pacheco en los círculos artístico-intelectuales, sino también porque su libro cumplía con las disposiciones para el cuidado de las representaciones religiosas. La finalidad de los tratados fue la de instruir a los pintores coloniales para normar la producción pictórica y ser un eje de la moralidad, ya que la imagen estaba vinculada con los procesos de evangelización. “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVI, que nos plantea directamente ese asunto central en nuestros tratados de pintura sobre las relaciones entre el arte y la moral”. (Calvo Serraller, 1981, p. 33) La imagen debía cumplir con ciertos parámetros, para insertarse en la visualidad colonial, por ende, el pintor se comprometía a conocer cuáles eran las formas de representación primando el deber moral sobre el artístico.

1.1. El Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandeza. Aproximación a la Literatura Artística de Francisco Pacheco.

La literatura artística del Siglo de Oro español tuvo entre sus grandes exponentes al pintor Francisco Pacheco, considerado “una de las personalidades más interesantes de la cultura artística española del Barroco”.(Calvo Serraller, 1981, p.181) Tuvo una gran trayectoria, si bien no fue reconocido por su trabajo pictórico, el legado que construyó a través de su afamado libro *El Arte de la pintura* trascendió en tiempo y espacio. Pacheco estuvo al servicio de la Corona Española y también fue maestro y suegro de Diego da Silva y Velázquez (1599-1660). En la figura del célebre pintor sevillano es posible seguir la pista de los logros de Pacheco como maestro y tratadista del arte. Su trabajo no solo se relacionó con la pintura, como apunta Calvo Serraller (1981), pues fue iconólogo al servicio de la Santa Inquisición (p.181). Este último punto es relevante para seguir el recorrido del *El Arte de la Pintura* desde Sevilla hasta las colonias americanas.

Ya que como parte de las disposiciones del Concilio de Trento para erradicar de Europa y América las representaciones profanas o indecorosas, la Corona tuvo la necesidad de establecer un modelo de enseñanza dentro del oficio de las artes. Los libros, ilustraciones y obras que viajaron a América, fueron controlados e inventariados, esto para impedir que imágenes profanas llegaran a los nuevos territorios. Entre los bienes que llegaron al nuevo mundo encontramos *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*⁸, este libro salió a la luz después de la muerte de Francisco Pacheco en 1644, fue un compilado de sus estudios y propuestas para la enseñanza del arte y también el cumplimiento del decoro religioso. Su enfoque propone teorizar los recuentos históricos del arte desde el decoro y la nobleza de las

⁸ Para analizar “*El Arte de la Pintura*” de Francisco Pacheco se utilizaron dos ediciones diferentes del libro, en primer lugar, la edición de 1866 que es una transcripción de la publicación original de 1649 con ciertas correcciones del lenguaje, pero sin cambiar la esencia del texto y la edición del 2009 por el estudio introductorio y notas al pie realizadas por los los editores del libro.

representaciones religiosas, el uso de materiales y recetas que permiten al *pintor ilustrado*⁹ crear imágenes dentro de este canon. Pacheco introduce conceptos como la escultura, el dibujo y la pintura, diferenciando cada técnica por su importancia y aporte en el desarrollo del arte. En este recorrido, el arte se presenta como un medio de servicio para la Iglesia y se acompaña de un estudio constante de materiales, técnicas y artistas que han logrado resaltar en el tiempo. A través de sus páginas podemos encontrar las consideraciones necesarias para la formación del pintor cristiano, y las influencias que tuvo Pacheco al momento de producción de su texto, “cuenta con una amplia historia en el contexto teórico-crítico italiano. Como tantas otras cosas, se trata de un componente heredado que la realidad artística española se encargará de adecuar, reformular y matizar”. (Rodríguez, 2006, p.148) Si bien Pacheco no fue el primero en aventurarse a la construcción de un tratado de arte, este es el más extenso¹⁰ de los tratados propuestos por otros teóricos y artistas españoles, convirtiéndolo en uno de los más completos.

Los tratados y manuales de arte surgen por diferentes necesidades, y la intención de los pintores al acercarse al campo de la literatura nace por iniciativa propia, “no eran, por tanto, trabajos de encargo, e iban dirigidos tanto a artistas como a aficionados. No obstante, la distinta manera de presentar las fuentes permite distinguir diversos destinatarios”. (Hellwing, 1996, p.42) Para el caso concreto de *El Arte de la Pintura* su importancia se debe a que fue el “primer tratado doctrinal sobre pintura que se publica” (Calvo Serraller, 1981, p.40) y dejó de manifiesto una iconografía básica para el uso del pintor. El libro posee un carácter formativo, donde Pacheco menciona sus fuentes, citando literalmente en algunos casos, a sus

⁹ El pintor ilustrado del siglo XVI-XVII tenía conocimientos previos tanto de pintura, como poesía, arquitectura y demás ciencias dentro del campo de la humanística. No hace referencia al periodo de la ilustración del siglo XVIII.

¹⁰ Hellwing (1996) en *Literatura artística española del siglo XVII*, analiza la circulación de tratados, manuales y biografías de artistas que fueron producidos durante este siglo y tuvieron influencia en los artistas españoles y se vincularon a un ejercicio hasta ese momento desconocido y sin practicar de la península.

contemporáneos o a los pintores que según su criterio deben ser reconocidos no solo por la destreza de su pintura, también por la influencia que tuvieron con sus obras. Pacheco no solo hace énfasis en las recetas para realizar la pintura, también otorga valor a los referentes del arte del momento. Incluyendo reflexiones filosóficas que aportan interés en la percepción de la naturaleza y el dibujo como elementos complementarios. “Porque dice Aristóteles que en todas las cosas de la naturaleza y del arte (añado, y del arte) hay partes esenciales y partes integrales”. (Pacheco, 1866, p. 71) La mirada del pintor está dirigida a su entorno, la copia del natural y a la virtud por medio de la cual el artista es capaz de representar de forma fiel los detalles de la naturaleza, a la búsqueda de la verdad.

En los capítulos del *Arte de la pintura* se desarrolla la visión de Pacheco no solo en la enseñanza teórica de las artes, también en las aptitudes que debía poseer un pintor para ser considerado un maestro en el campo. El artista estaba comprometido a estudiar la historia del arte italiano, y darle prioridad tanto al dibujo como la pintura pues eran considerados la forma de expresión más pura. Para Pacheco, el dibujo comparado con otras técnicas, tiene la capacidad de despertar en quien lo practica un pensamiento crítico de la comprensión del mundo. La escultura y pintura disputan la posición del arte completo, esto relacionado a la capacidad de capturar la belleza de la naturaleza. En el caso particular de la escultura, la peculiaridad de su trabajo y la dureza de sus formas impide que pueda dominarse fácilmente. La pintura a diferencia de la técnica anterior, tiene la característica de ser estudiada y practicada no solo por quienes ejercen este oficio, también es parte de la enseñanza de nobles y eruditos que encuentran en la suavidad de su expresión un medio para construir belleza y conocimiento.

El ejercicio del dibujo y la copia de modelos naturales son los ejes principales que debe dominar el pintor. Partiendo de estos preceptos, es necesario explorar la naturaleza, entender sus formas, colores, texturas y encontrar el modelo de belleza en la perfección de la

creación divina. “Y que estos por sí mismos, teniendo á la naturaleza por guia, por maestro el entendimiento, por ejemplo, el hermoso modelo del mundo, hayan sacado á luz esta nobilísima arte y de pequeño principio conducídola finalmente á perfección”. (Pacheco, 1866, p. 30) La perfección que solamente puede encontrarse en el mundo, un mundo que ofrece toda la belleza posible y se convierte en el ideal a seguir para el pintor. En este modelo de enseñanza, Pacheco conduce su doctrina a la construcción del *pintor erudito*, en estos conceptos, sus estudios y escritos teóricos evidencian una profunda reflexión de la pintura y su importancia no solo para la expresión de la belleza, también por lo utilitario de su objetivo. La pintura a través del dibujo se convierte en la principal fuente de estudio, los pintores que cultivan sus formas y aprenden de la naturaleza de sus materiales son capaces de dominar soportes y estilos. “Está (por hablar con más propiedad y distinguir el dibujo de la pintura de colores, conforme al estilo de este tiempo) será en el dibujo, el papel, lienzo, tabla ó pared, y el carbón, lápiz ó cosa semejante que se dibuja”. (Pacheco, 1866, p.17) El objetivo principal de este apartado, se enfoca en construir al dibujo como la base de la creación artística.

En el *Libro Primero de la Pintura* recopila fundamentos acerca del tratado de materiales, la belleza de ciertas técnicas y como el dominio de un elemento puede ser alcanzado con mayor facilidad. El primer capítulo tiene como idea central, ¿Qué es la pintura?, ¿Cómo es el arte liberal? aquí Pacheco cimenta sus definiciones y explica el lugar del pintor en las artes liberales¹¹. Desde la enseñanza de las artes, el pintor engendra una nueva forma de comprender su oficio, no solo desde la utilidad de las imágenes, también desde su rol como imitador de la belleza divina. “La pintura es arte que imita con líneas y colores”. (Pacheco, 1866, p.27) Pacheco hace una revisión del origen del arte, menciona también a los pintores célebres españoles y europeos, como es el caso del Maestro Medina,

¹¹ El arte de la pintura, capítulo I: *Qué cosa sea pintura y cómo es arte liberal, y su definición y explicación.*

de quien resalta su trabajo en la descripción del arte de la pintura, más no su definición.

(p.10) Francisco de Medina (1544-1615) gozaba de un gran prestigio intelectual en la Sevilla de la época¹². Para Pacheco es fundamental hacer mención de sus colegas sevillanos, de esta forma puede darle valor a la literatura artística española y equipararse con la tratadística italiana. En la construcción de su discurso busca afinidad entre el arte del pasado y el arte del presente, invitando al lector a inferir en la idea de que el arte tiene una historia de la cual se alimenta.

En este sentido, *El Arte de la Pintura* destaca los aportes de los grandes pintores, tal es el caso de Miguel Ángel, que es mencionado dentro del libro, como maestro de la forma y el movimiento corporal. Capacidades adquiridas por su acercamiento a la pintura y la escultura.

“Y así como Micael Angel, para mostrar el perfecto conocimiento que tenia de la anatomía, quiso inclinar un poco al extremo, revelando algo más los músculos en los cuerpos, aun donde la naturaleza los mostró con más dulzura y suavidad como en mancebos y hombres delicados y otros semejantes; así Ticiano, por mostrar con los colores la grandeza de su ingenio en la parte del cuerpo donde hiera la luz con mayor fuerza, solia mezclar un poco más de claro que no mostraba la luz, y allá donde estaba ofuscada un poco más de oscuro, lo cual hace revelar mucho una figura”. (Pacheco, 1866, pp. 20-21)

Con estas consideraciones, Pacheco se encargó de introducir al contexto artístico español a los ilustres artistas del renacimiento italiano, destacando sus habilidades y las proezas que realizaron al momento de crear sus obras. Mirar a Miguel Ángel, Ticiano, analizar a Vitrubio, supone tanto para el maestro como el alumno una reflexión en torno al arte, su historia, la composición de sus formas. Es así que advierte al pintor de la importancia

¹² Para profundizar en este tema, revisar las notas al pie de página del *Arte de la Pintura* (2009), aquí se encuentra bibliografía y estudios breves sobre los personajes a los que Pacheco hace mención en su libro.

de la instrucción teórica, una proporción entre arte, líneas y razón. “De ahí la necesidad de arrojarse con la autoridad de los autores italianos, mediante numerosas citas directas, y con la autoridad de una serie de eclesiásticos y consultores de todo tipo, cuya opinión es a veces transcrita literalmente y a veces solo referida por alusiones” (Pacheco, 2009, p.22). Pacheco válida la literatura artística ya publicada, enarbola a sus autores, entre ellos a Vasari, de quien toma sus escritos y los usa como modelo al momento de citar las biografías de artistas y sus principales aportes. También toma las consideraciones y críticas de miembros de la Iglesia, con el fin de nutrir la segunda parte de su libro con la forma correcta de representar y crear una imagen recatada.

Entendemos que Pacheco es un ávido lector y gran investigador, en las páginas de su tratado, encontramos referencias de otros tratadistas españoles, como Pablo de Céspedes, Antonio Palomino, Juan Interán de Ayala, en algunos casos, las referencias que realiza a estos autores, son los únicos remanentes de sus manuscritos. En efecto, el pintor no solamente es un autor inocente, pues la intención del *Arte de la Pintura*¹³ es crear un legado teórico y establecer una jerarquía entre los practicantes de la pintura, diferenciando al *pictor doctus* de los artífices parte del gremio. Del mismo modo que sucede en Italia, la pintura abandona de a poco las artes mecánicas y toma terreno entre las artes liberales. Esta relación entre la práctica intelectual y teórica profundiza la necesidad de Pacheco “de presentarse siempre como un pintor advertido y erudito”. (Bassegoda, 1989, p.193) Es importante resaltar que el modelo del pintor erudito en España inicia con la figura de Pablo de Céspedes y se refuerza con Pacheco, particularidad que es fundamental para la construcción de este

¹³ No me detendré en analizar a profundidad el *Arte de la Pintura*, para las consideraciones de este tema de estudio basta con abordar sus principales características y señalar que tanto Pacheco como los teóricos del arte han construido su trabajo a partir de la referencia y crítica a otros tratadistas. El caso de Pacheco no es el único, en Italia proliferaron los manuales/tratados gracias a los diferentes aportes y a la tratamiento directo de los artistas con sus congéneres, creando un modelo de enseñanza y una nueva visión de las artes enfocada a las *Artes Liberales*.

paradigma en la península. Esta estructura viene del modelo italiano mencionado previamente, donde las artes emprenden desde la literatura una concepción diferente a la de siglos pasados. Las posibilidades teóricas del arte proporcionan al pintor elementos necesarios para conocer y construir el arte. Es decir, ilustrarse acerca de los orígenes de la pintura es una práctica donde “los varones doctos veneran la antigüedad” (Pacheco, 1886, p. 29) y aprenden de ella.

El *Arte de la Pintura* puede analizarse desde diferentes perspectivas: el campo técnico de la pintura, el metodológico de la enseñanza del arte y la iconografía religiosa. En este último punto, es importante resaltar la influencia de la Iglesia Católica, “la regla impuesta por la Contrarreforma en cuanto a la iconografía tenía como meta el ennoblecimiento del trabajo pictórico otorgándole los valores inestimables de las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad”. (García, 2006, p.176) Estas virtudes son fundamentales para el pintor cristiano, quien debe entregar su trabajo a un propósito divino. Pacheco dedica la segunda parte de su libro a las representaciones religiosas, comparando y emitiendo críticas a obras realizadas dentro de la temática. Es intrínseco en el oficio del artista cumplir con un deber moral, ya que “el cometido del pintor, que ha recibido de antemano las mercedes de Dios, consiste en exhibir las excelencias del Creador, lo que transforma el trabajo del pintor en una obra de caridad” (García, 2006, p.176). De aquí se desprende la necesidad de conocer no solo el tratamiento de los materiales y técnicas de dibujo, también la iconografía y los elementos que componen la representación de determinado personaje. En este contexto, Pacheco como fiel servidor de la Corona y un ferviente creyente, tuvo “el más rígido punto de vista eclesiástico”(Schlosser, 1976, p.524) a nivel de las provincias vecinas en Europa. La pintura no es más que un medio que ofrece al artista “la posibilidad de trazar el camino hacia la salvación, tarea que implica también contribuir sutilmente a la formación de una conciencia moral” (García, 2006, p.176). Entre estas consideraciones, encontramos diferentes críticas a

pintores que no cumplen con este ejercicio o no consideran a la iconografía como elemental al momento de representar a determinado personaje.

La pintura tiene la cualidad de complementar la visualidad de la moral cristiana, Schlosser refiere a este punto que tanto en Italia como los países vecinos, la temática profana circulaba en los palacios y cortes, para el siglo XVII este elemento permanecerá como parte de la intimidad de las residencias de los nobles y mecenas. Se alcanzó la separación de las representaciones seculares de las religiosas que debían cumplir con estrictas reglas. En España, en el mismo siglo, Pacheco hace mención del pintor cristiano atribuyendo a sus características no solo el ingenio y capacidades técnicas, también el trabajo para ejecutar imágenes que acompañen la enseñanza de la doctrina cristiana. “El compromiso artístico de rendir la creación accesible a todos los sentidos, hacía que la divinidad se desvelará por la virtuosa imitación de la naturaleza” (García, 2006, pp.176). Dentro de este marco, regresamos a la importancia de la pintura y su práctica desde la apreciación del natural, el valor artístico de su mimesis y cómo el pintor debe desde este proceso adecuar el mundo a una visión centrada en la evangelización. García (2006) se refiere a este proceso como un refuerzo entre el vínculo del artista y Dios, pues es a través de esta relación que surge la creación de una imagería de lo sagrado (p.176). Es conveniente resaltar la importancia de lo sagrado y la iconografía en la pintura española, pues este ejercicio no tiene como único fin ser un elemento decorativo, busca también narrar desde la imagen y formar parte del proceso de evangelización, que fue sustancial en la pintura de las colonias americanas¹⁴.

Cabe señalar que dentro de este modelo de tratados de arte, el oficio adquirió nuevas nociones, entre las que se destacan los conceptos de *Artes Liberales* y *pintor erudito*. Para

¹⁴ El legado de pintura de Pacheco contribuye al proceso de enseñanza del arte, este punto que ha sido abordado con anterioridad se analizará con la figura del pintor quiteño Manuel de Samaniego, quien fue lector tanto de Pacheco como de otros tratadistas españoles.

reforzar ésta idea Pacheco incluye un parangón de las artes dentro de su *Arte de la Pintura*. En este parangón la exaltación de los grandes pintores es fundamental, ya que como habíamos mencionado, permite a Pacheco construir un ideal del artista de la pintura y construir un nuevo paradigma dentro del oficio; el *pintor erudito*. Para alcanzar este propósito Pacheco se sirve de la figura de Velázquez, “intenta incluir a su yerno en la categoría de los «grandes maestros» europeos. Con este fin centra su relato en la carrera en la corte madrileña y su éxito en Roma” (Hellwig, 2008, p.91). El artista ayuda a Pacheco como ejemplo del pintor noble, que puede ser comparado con los grandes artistas europeos. Aquí la formación de su yerno es esencial, ya que al igual que escribe en su tratado, Velázquez está entendido no solo en la práctica del dibujo y la pintura, también es un lector y pensador, Estevez (2017) ubica al artista como un intelectual del siglo XVII, esto sin duda alguna, gracias a la educación impartida por Pacheco (p.17). Velázquez es un maestro de la copia del natural, en el *Arte de la Pintura* es justamente este ejercicio, el que permite a un pintor diferenciarse del resto, al igual que el estudio de la historia y la revisión de los grandes artistas italianos. Gracias a estas consideraciones la pintura y el pintor paulatinamente se desligaron de las *artes mecánicas* y valoraron su trabajo en el terreno de lo intelectual.

El proceso de diferenciación de las artes pictóricas tuvo como propósito igualar a la pintura con la poesía y también con la gramática, retórica y lógica. Esta ruptura proyecta no sólo al objeto artístico, entiéndase pintura o escultura, sino también a quien ejerce este trabajo. Aquí el pintor adquiere un nuevo nivel de conocimiento que rompe con la idea artesanal de su trabajo y lo sitúa en el campo de las artes liberales. La educación es la oportunidad de elevar el pensamiento y entregar un nuevo sentido al trabajo manual. Pacheco sigue este ideal, que ya había tomado forma con el pintor Pablo de Céspedes, y que a través de Velázquez llega a su punto más alto tanto en la Corte Española como en el resto de la península. Los tratados y manuales de pintura juegan un papel clave, son indicios de una

actividad intelectual que no es propia de los oficios mecánicos. La pintura a diferencia de otros trabajos (herrería, carpintería, albañilería, etc) tiene la posibilidad de ser un ejercicio de conexión con el mundo a partir de la contemplación y su estudio. Con el precedente del paradigma Italiano la concepción del arte se encaminó hacia lo bello. “En el siglo XIV, Cennini situó la pintura en una posición ajena a la artesanía, de igual alcurnia y derechos que la poesía, la cual hacía tiempo, desde la Antigüedad, era vista como algo excepcional frente a la actividad manual de la pintura, escultura o arquitectura exigían”. (Bauer, 1980, p.15)

Cennini como el antecesor de este proceso, dio paso a un trabajo intelectual que procuró dotar al pintor de las herramientas necesarias para romper con la figura del artífice y pasar a las artes liberales.

1.2. Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura y su Relación con las Principales Fuentes Tradadísticas Españolas.

En el siglo XVI una vez consolidados los procesos de conquista en América, fue de gran importancia para la Corona Española instaurar un modelo de enseñanza de la fe. “Para las órdenes religiosas establecidas en el Nuevo Mundo, América se convirtió en la tierra predestinada para el establecimiento de una iglesia revitalizada, cuyo objetivo principal fue la legitimación de una sociedad unificada por una misma creencia” (Carcelén y Webster, 2014, p. 13). En este contexto, los primeros años de la Real Audiencia de Quito transitaron entre expediciones en el nuevo territorio, asentamientos y fundaciones de nuevas provincias. Así como el proceso de evangelización a cargo de las principales órdenes religiosas. Los pintores fueron relevantes para este proceso, se educaron no solo en los oficios sino también en la doctrina cristiana. “Este aprendizaje tuvo un efecto multiplicador. Las primeras generaciones de artistas indígenas contribuyeron y fomentaron la expansión de estos conocimientos entre los naturales, convirtiéndose en los transmisores de los nuevos saberes” (Carcelén y Webster, 2014, p. 13). Bajo esta premisa, la labor de los pintores no solamente se centró en la creación de imágenes, sino también en difundir el conocimiento técnico de la pintura y las enseñanzas doctrinales.

La historiografía del arte quiteño virreinal evidencia la labor de educadores de los pintores europeos que llegaron a Quito sobre todo en el siglo XVI y comienzos del XVII. Justo Estebanz (2011) menciona que muchos de estos frailes artistas, serían quienes enseñasen a los indígenas en el seno de la franciscana Escuela de San Andrés a manejarse en las labores artesanales y artísticas (p.24). Entre los medios necesarios para impartir esta enseñanza encontramos la utilización de obras y grabados que llegaron desde la península y sirvieron para alimentar la imagen de la producción local. La imagen no fue el único medio

para educar y para las consideraciones de esta investigación es importante recalcar que “la gran mayoría de pintores en el Quito colonial temprano -muchos de ellos indígenas- compartían la habilidad de leer y escribir” (Webster, 2017, p.XIII). El acceso a este tipo de educación les permitió distinguirse de sus contemporáneos, acercando el ejercicio de la pintura a una convención diferente, donde el artista no solo estaba entrenado para copiar, también debía conocer acerca de la teoría pictórica. Durante estos siglos la figura del Fray Pedro Bedón es fundamental, entre los miembros de la cofradía fundada por Bedón, menciona Calderón (2014) se encontró una lista de pintores nativos. Entre ellos destacan Andrés Sánchez Gallque y Francisco Gocial, ambos alumnos de Bedón que compartieron un ejercicio artístico común, asociado a una didáctica del arte con fundamentos teóricos (p. 30-31) Estas nociones permitieron a los pintores coloniales desenvolverse de forma magistral y ser reconocidos no solo en la Real Audiencia, también en las provincias vecinas. Por lo tanto, estos pintores letrados¹⁵ gozaron de renombre y obtuvieron un estatus alto en la dinámica social quiteña.

El oficio de la pintura fue uno de los más practicados y rentables desde el siglo XVI al XVIII en la Real Audiencia de Quito. Y, Samaniego, gracias a este prestigio, tuvo gran demanda de sus pinturas tanto en Quito, como en las provincias vecinas. Las obras producidas durante este intervalo de tiempo muestran en un primer momento la influencia europea impartida en la enseñanza, después siguiendo el modelo las imágenes van adquiriendo autonomía y los artistas, pese a no seguir los mismos métodos europeos¹⁶, logran capturar la

¹⁵ Susan Webster en su libro *Lettered artist and the languages of the empire* (2017), introduce a los artistas coloniales como sujetos letrados, que estuvieron activos no solo como pintores, en muchos casos ayudaron en la traducción o firma de contratos notariales gracias a su habilidad de leer y escribir. También nos propone comprender a la pintura colonial quiteña como un aprendizaje constante de materiales, técnicas y teoría del arte, que para el siglo XVII y XVIII circulaba ampliamente en la Real Audiencia.

¹⁶ Pacheco resalta la importancia de la copia del natural, no hay estudios especializados que den muestra de esta práctica en la Colonial, los pintores se basaron en imágenes ya realizadas para a partir de esto modificar o copiar sus temáticas.

esencia del colorido y el movimiento de los cuerpos. Kennedy (2002) aborda la imagen religiosa colonial como un apoyo central para el acercamiento personal al cristianismo, por ende la imagen debía despertar los sentidos, provocar compasión, conmover y por lo tanto inducir a la devoción (p. 17). Impartir los ideales y principios religiosos entre los indígenas fue la principal tarea tanto de las órdenes religiosas como de los pintores. La imagen tiene la habilidad de transmitir y educar sin necesidad de aprender a leer y escribir. “El objetivo era, entonces, *educar evangelizando o educar para vivir una vida cristiana*” (Ponce en Kennedy, 2002. p.31) Los pintores de la época se formaron bajo esta doctrina, uno de los grandes exponentes de este primer momento es el pintor Miguel de Santiago, en su obra encontramos una influencia europea, basada en grabados o estampas, donde el pintor en diferentes ocasiones las tomó como referencia para la representación de diferentes personajes, entre ellos San Agustín. Aunque la obra de Miguel de Santiago es rica en detalles y conocimiento, no se conoce que el pintor dejó manuscritos que hablaran del oficio o de la vida del taller del artífice. En décadas siguientes, los pintores coloniales siguieron el mismo modelo de aprendizaje, vinculado siempre al ejercicio religioso. La pintura fue durante un largo tiempo un componente esencial para la educación.

La influencia del Concilio de Trento dentro de las artes afianza la labor del pintor vinculada a la fe. Estas enseñanzas fueron impartidas en un primer momento por los distintos miembros de las órdenes religiosas, para el siglo XVII la circulación de tratados de pintura permitirá al pintor sumar conocimiento acerca de las técnicas pictóricas y también sobre la iconografía. Webster (2017) en su estudio sobre los artistas coloniales letrados, menciona que ya para el siglo XVI circulaban libros sobre arte, en conjunto con estampas, grabados, pigmentos, telas y soportes para el oficio. En este escenario, los tratados de pintura son parte importante del taller del artífice ya que “la gran mayoría de la clientela artística en el Quito virreinal estará integrada por la Iglesia y las clases más acomodadas” (Justo Estebarez,

2011, p. 44). Por lo tanto la pintura respondía a necesidades específicas, desde retratos hasta la decoración de retablos y producción de imágenes religiosas. Estas obras debían cumplir con un parámetro iconográfico, los pintores utilizaron tanto fuentes escritas como visuales para cumplir con este cometido.

La historiografía del arte ecuatoriano no destaca una tradición tratadística literaria¹⁷ en el contexto colonial. Siguiendo las consideraciones del Padre José María Vargas¹⁸, la pintura local alcanzó este grado de intelectualidad a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, con Manuel de Samaniego y su tratado de pintura. El paradigma de las *artes liberales* y *pictor doctus*, llega desde Europa y fue una noción existente desde el siglo XVI. Por lo cual debe llamar la atención que la figura de Samaiego bajo esta concepción no es gratuita. Esa característica pudo verse nutrida por la educación recibida, libros y en general por el mercado de pintura que existía entonces. Aquí comienza una aspiración que para el espacio colonial a finales del siglo XVI e inicios del XVII es desconocida. La ausencia de un estudio específico de la literatura artística en este contexto, no permite detallar un ejercicio similar, con Miguel de Santiago, no puede afirmarse que siguió este modelo de pintor erudito pese a que Santiago también estuvo activo dentro del oficio y el círculo de artífices. Esto se debe a que la producción pictórica durante el siglo XVII aún es utilitaria y cumple con el objetivo previamente mencionado; la enseñanza de la doctrina y la fe de la Iglesia. Para el siglo XVIII la evangelización ha cumplido con su objetivo, la sociedad quiteña es devota y por la misma razón la creación de imágenes que despierten fervor religioso sigue siendo importante en el

¹⁷ Si bien la literatura artística no tiene un terreno previo en la Audiencia de Quito, esto no significa que no existiera una producción literaria en el siglo XVII, según Ponce en su estudio para el libro *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX* (2002), la literatura quiteña fue variada en géneros y estilos, entre ellos la poesía, la prosa, ensayos filosóficos, socio-económicos y científicos. Sin embargo, no se menciona una literatura de carácter artístico o vinculada al ejercicio pictórico.

¹⁸ José María Vargas O.P. menciona por primera vez el tratado de pintura de Samaniego en su libro *El Arte Ecuatoriano*, este manuscrito perteneció a la colección de Don Jacinto Jijón y Caamaño. Se encuentra actualmente en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, su autoría está catalogada erróneamente como Francisco Pacheco.

espacio. Sin embargo, el pintor no solamente obedece a esta necesidad, se permite al mismo tiempo estudiar las diferentes representaciones, buscar nuevas temáticas y educarse en la teoría del oficio y por ende hacia dónde se encamina la pintura.

Manuel de Samaniego y Jaramillo (1767-1824) es considerado uno de los grandes pintores de la colonia tardía, estuvo activo durante las últimas décadas del siglo XVIII y a inicios del siglo XIX en la transición de colonia a estado republicano. Además de gran pintor fue célebre por su tratado de pintura y sus estudios de los tratadistas europeos y pintores españoles. Esta característica nace de los estudios realizados a inicios de siglo XX por parte de los historiadores José Gabriel Navarro y el padre José María Vargas, en sus escritos incorporan a Samaniego en el terreno de las *artes liberales* y lo elevan a *pintor erudito*. Sus consideraciones parten de la versatilidad que Samaniego demostró como dibujante, pintor y teórico. Es a través de la visión del Padre Vargas que la figura de Samaniego se inserta en la dinámica colonial. “A los treinta años dirigía la construcción y decorado del retablo mayor de Santa Clara y la decoración de la casa del presidente de la Audiencia y era un «oficial público bien acreditado en las artes liberales de escultura y pintura y estaban a su cargo varias obras que debían entregarse con prontitud, para remitir a Santa Fe, Lima, Guayaquil y otras partes” (Vargas, 1960, p.23). Ejerció su oficio con destreza y esmero consolidándose como uno de los referentes en la pintura local de la época.

El modelo de enseñanza del oficio estuvo asociado con la mecánica del taller colonial, Samaniego figuró como maestro y entre sus discípulos destaca Antonio Salas (1784-1860), quien “había leído a Palomino y gustaba hacer estudios al natural” (Mera, 1987, p. 304). La lectura de Palomino sugiere que Salas estudió también a los tratadistas españoles. Samaniego poseía una biblioteca pequeña, Navarro (1991) menciona el *Museo Pictórico* y la *Escala Óptica* de Antonio de Palomino, al igual que el *Tratado de Pintura* de Francisco Pacheco y

copias de los manuales *El libro de la Pintura y Perspectiva teórica y práctica* de Pablo de Céspedes; poseía también el libro de Juan de Arfe y Villafañe sobre Escultura y Arquitectura (p.143). Los libros que poseía Samaniego son evidencia de su interés por aprender no solo de manera práctica, también de forma teórica la producción de imágenes.

“Samaniego cita a Francisco Pacheco para explicar la importancia de que el mensaje que se quiera transmitir esté claro en las composiciones a pesar de que éstas sean variadas. La figura humana, apunta, debe ser hermosa “a través de la variedad y de la diferencia”, y por eso el artista debe incluir figuras de pie, sedentes y arrodilladas en sus composiciones. Unas deberían dirigir su mirada hacia arriba y otras hacia abajo; algunas deberían mirar de frente al espectador, algunas de perfil. Samaniego sigue estos consejos al pie de la letra en la zona inferior de la *Asunción de la Virgen*, en la que la variedad de gestos y posturas de los Apóstoles, y también los rojos y los azules, están combinados con armonía”. (Stratton, 2012, p.302)

En *El Manual de Pintura* incluyó los estudios previos de los autores mencionados como también sus estudios relacionados al contexto quiteño. Existe una necesidad de tener por escrito un tratado de pintura no solo vinculado a la enseñanza para sus discípulos, también cumplía con el deseo de Samaniego de incorporarse al paradigma del pintor erudito. Poseer un material escrito facilita el uso de recetas para la representación de personajes y alegorías. Pero además, en el contexto social de la Real Audiencia, Samaniego incluye la representación de los encarnes del indio y en la parte técnica la preparación de pigmentos y la obtención de gamas de color. Este conocimiento escrito le permitía entrenar a sus discípulos y dejar un legado de sus estudios. Samaniego es consciente de la importancia de los manuales de pintura no solo como una herramienta necesaria para los pintores, sino también por el alcance que tienen para considerar al pintor dentro del campo de las artes liberales.

2. La Noción *Pictor doctus* y Manuel de Samaniego. Aportes desde el Oficio de Pintor para el Pensamiento y Composición Pictórica.

Una vez definida la *literatura artística* y su importancia en el contexto europeo de los siglos XVI al XVIII y en las colonias americanas en el siglo XVIII y primeras décadas del XIX, es preciso abordar el criterio del *pictor doctus* y cómo la figura de Manuel de Samaniego se relaciona con esta noción. Al vincular el oficio del pintor y el pensamiento de la época en concordancia con los tratados y manuales de pintura, es posible acercarse al interés de Manuel de Samaniego como artífice colonial en el marco de una teoría del arte. Siguiendo estas consideraciones, al valorar los tratados de pintura es primordial hacer énfasis en la importancia de éstos para los pintores en las colonias americanas, no solo por el conocimiento en cuanto al dibujo y la pintura, también por las recomendaciones para el manejo de materiales y su preparación. Es posible conectar a los pintores coloniales con los libros de temática artística por la evidencia en su producción pictórica, y también porque en los repositorios y bibliotecas de la ciudad de Quito, se encuentran ciertos ejemplares que han sido preservados con el tiempo y nos hablan de la presencia de tomos dedicados a la pintura, arquitectura y escultura¹⁹. que dentro de este ejercicio de escritura, estos no solamente se constituyen como una recopilación teórica del dibujo y pintura, también se refieren a una reflexión sobre las artes que circulaban en Europa y América durante estos períodos.

Los pintores realizaban una lectura previa de la teoría artística, para luego sumar sus aportes o visiones ligadas a su contemporaneidad. Este ejercicio intelectual les permitía

¹⁹ Uno de los libros que se encuentran en la ciudad de Quito es un tomo de Vitruvio impreso en Como en el año 1521. Este libro forma parte de la Biblioteca del Centro Cultural Metropolitano. La llegada de libros y su circulación en la Real Audiencia de Quito es un tema poco estudiado que requiere un profundo análisis y búsqueda de los libros y las diferentes temáticas que llegaron al espacio colonial, sin embargo, con estos pequeños hallazgos es posible suponer algunas de los títulos y su utilidad en estos períodos. Es oportuno mencionar que existe la posibilidad de que estos libros sean parte de una colección posterior de finales del siglo XIX o inicios del XX. Se necesita investigar a fondo sobre la circulación de libros en la colonia quiteña y la temática de los mismos.

destacar entre sus colegas, ya que para el oficio esta práctica en cierta medida era ajena. Para este quehacer teórico hay dos consideraciones importantes en este acápite. La primera se relaciona con los pintores letrados²⁰ en la Real Audiencia de Quito, como un factor que influyó en el oficio durante la colonia temprana y en décadas posteriores. La segunda es la ausencia de estudios relacionados con la literatura artística en el Ecuador. Este campo ha sido mencionado por otros autores, sin embargo, solo ha servido para contextualizar o indicar la falta de información sobre el tema en la historia del arte ecuatoriano, por lo tanto, este es un acercamiento a la literatura artística del siglo XVIII y XIX que busca dar luces acerca de la creación intelectual en el seno del oficio de los pintores quiteños.

A partir de las consideraciones anteriores, se plantea examinar la figura de Manuel de Samaniego en el ejercicio del *pictor doctus*. Para realizar este análisis se toma dos títulos: el *Tratado de pintura* (1775), y sus *Apuntes sobre arquitectura* (1789), además del listado de libros que suponemos poseía en su biblioteca²¹, y que aparentemente habría sido fuente de consulta para sus compañeros de oficio. José Gabriel Navarro (1991) emite una valoración de Samaniego como un hombre culto para la época. La afirmación del historiador tiene como fin construir un pensamiento alrededor de la figura del pintor colonial, que será analizado más tarde desde la historiografía del siglo XX. Asimismo se ha seleccionado un grupo de obras para su estudio y comparación con las fuentes escritas y la documentación histórica localizada en los repositorios de la ciudad de Quito.

Estos documentos y fuentes visuales permiten posicionar al pintor en la Real Audiencia de Quito como uno de los referentes artísticos más importantes de la época. Esto visto no solamente desde su producción pictórica, también por su acercamiento a la teoría

²⁰ Para más información sobre los pintores en la colonia temprana revisar *Lettered artists and the language of the empire* (2017) de Susan Webster.

²¹ José Gabriel Navarro, en *Pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX* (1991).

artística europea, especialmente española. Desde estos datos se propone una hipótesis que tiene como objetivo analizar una posible formación teórico-humanística en la labor del pintor colonial, basada en fuentes escritas y pictóricas que evidencian la labor del artífice y la influencia de los tratados de pintura y libros que circulaban en la época. Junto a esto, se vincula a los tratados de pintura, las artes liberales y a Manuel de Samaniego en su rol de pintor y tratadista como uno de los primeros indicios de este pensamiento en el arte local.

Con el fin de comprender cómo un acercamiento a la teoría del arte influye en el pensamiento del pintor Manuel de Samaniego, se comparó documentación que revela la intención del pintor de diferenciarse de sus contemporáneos a través de un trabajo intelectual y de dirección de obras. En este caso en particular, en una petición al Barón de Carondelet, presidente de la Real Audiencia desde 1797 a 1806, refleja la intención de Samaniego de vincularse a un nivel intelectual en cuanto a la realización de obras. Desde esta circunstancia se analiza la noción de *artes liberales* y a Samaniego como un caso en la Real Audiencia de Quito. No obstante se debe puntualizar que el principio de *pictor doctus* fue una visión que se atribuyó al artista en la historiografía del arte ecuatoriano del siglo XX. Por esta razón es importante contrastar los documentos de la época y la producción literaria del artista frente a la visión de autores modernos. Estos autores construyen un modelo de pintor y colocan a Samaniego dentro del concepto de *pictor doctus*.

Un aspecto relevante para este proceso de investigación constituye la identificación de las obras artísticas atribuidas o con firma de Samaniego. La existencia de una evidencia material pictórica se considera como otro eje de análisis para argumentar sobre el proceso de construcción de la noción de *pictor doctus* para el artista quiteño. Afortunadamente se cuenta con acceso a colecciones de arte y una revisión de la pintura de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX ha permitido levantar un registro considerable de pinturas. La

producción pictórica de Samaniego es cuantiosa. Entre sus obras más reconocidas tenemos: *La Asunción de la Virgen* (1802) que se encuentra en el retablo mayor de la Catedral Metropolitana de Quito²² y que realizó a pedido del Barón de Carondelet para cumplir con los trabajos de reconstrucción de la Catedral. El historiador del arte ecuatoriano, Padre José María Vargas, entre sus aportes para la historia del arte, menciona también una serie de cuadros en esta iglesia y el trabajo que realizó en conjunto con Bernardo de Rodríguez para el convento de Nuestra Señora de la Merced. Adicionalmente, existen varias referencias a las obras realizadas por Samaniego, algunas mencionadas en los archivos de los conventos e iglesias, que en su momento, el Padre Vargas investigó y otras que, gracias a la similitud de su colorido y formas, se han atribuido posteriormente a su autoría.

Para este trabajo se realizó una búsqueda de las obras de Samaniego con las categorías de firma y atribución que existen en los principales museos y colecciones de la ciudad de Quito. A partir de este registro, y para trabajar la hipótesis de este estudio, se ha seleccionado el siguiente listado de obras con los determinados criterios; accesibilidad a la institución, fotografía de calidad, firma o atribución comprobada y acceso a la obra física: *El poder del Rosario* (siglo XVIII²³), ubicado en el Monasterio de Santa Catalina; *El sueño de Jacob* (siglo XVIII), perteneciente a la colección del Museo Fray Pedro Gocial; *El Moscovita* (siglo XVIII), que forma parte de una serie con temática de los países y se encuentra en la reserva del Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

En la biografía de Manuel de Samaniego narrada por el Padre José María Vargas (1960) se destaca su trabajo y la relación que el pintor tuvo con sus contemporáneos, entre

²² Navarro, en *Contribuciones a la historia del arte del Ecuador* (2007) relata varios encargos realizados al Maestro Samaniego entre ellos un monumento de grandes proporciones para la Catedral de Quito que fue realizado desde 1799 y finalizado en 1800.

²³ La datación de estas obras es referencial, la obra de Samaniego se sitúa entre 1780 hasta 1824, no corresponde al largo intervalo del siglo XVIII.

ellos, Bernardo de Rodríguez y también con los plateros López de Solís por el vínculo familiar con su esposa. Junto con Rodríguez, Samaniego trabajó una serie de cuadros, alegorías de la representación de los países. Las formas y el colorido de sus obras lo situaron en la Real Audiencia como uno de los pintores preferidos de las últimas décadas del siglo XVIII. A los 30 años de edad ya dirigía la construcción y decoración del retablo mayor de Santa Clara y de la casa del Presidente de la Audiencia (p.223). Sin embargo, su trabajo se detuvo en los últimos años del siglo XVIII, “en 1797, cuando contaba unos 30 años, el pintor quiteño Manuel Samaniego y Jaramillo se vio envuelto en un proceso por adulterio” (Justo Estebaranz, 2019, p.488). Este juicio²⁴ limitó la actividad del pintor que tenía trabajos y encargos pendientes por realizar. La causa se extendió durante un año, y para regresar a sus actividades la estrategia de su abogado (Justo Estebaranz, 2019) fue mostrar la necesidad de liberar al pintor para que concluyera con unos encargos pendientes que tenía hasta ese momento y que sus aprendices no podían finalizar sin su supervisión (p.488). Samaniego fue liberado y retomó enseguida sus trabajos, restituyendo en poco tiempo su renombre y permitiendo que continúe recibiendo encargos de las élites y los principales conventos e iglesias. Su trabajo prosiguió durante las primeras décadas del siglo XIX, hasta su fallecimiento en el año 1824. Entre sus discípulos destacados encontramos al pintor Antonio Salas, quien continuó con las enseñanzas de su maestro.

La historiografía del arte ecuatoriano ha colocado a Samaniego como uno de los grandes exponentes de la pintura de finales de la Colonia. Sin embargo, pese a las menciones de los investigadores del siglo XX, no existe gran información de los contratos por compra-venta o encargos de obras en las notarías del Archivo Nacional. Pese a esta circunstancia,

²⁴ Causa de Adulterio de Samaniego, investigada por el Historiador Ángel Justo Estebaranz, en esta causa el pintor estuvo encerrado en prisión por el lapso de un año, para conseguir su liberación, el abogado de Samaniego insistió en que el pintor debía cumplir con encargos pendientes que sus aprendices no podían cumplir, aquí se menciona el caso del Marqués de Selva Alegre.

existen determinados registros que hablan de la actividad pictórica del pintor. En la carta dirigida al Barón de Carondelet²⁵, Presidente de la Real Audiencia de Quito, fechada en 24 de abril de 1802, consta una solicitud por parte del pintor para recibir un pago pendiente por una obra realizada. En concreto, el maestro Samaniego exige un pago extra por el monumento realizado, sin embargo, el escribano Francisco Rodríguez Soto, advierte que no le parece justas las exigencias del pintor y que los 401 pesos pagados con anterioridad son suficientes por el trabajo realizado, dejando a consideración del Presidente el caso del pintor. Si bien Rodríguez Soto no está de acuerdo con la exigencia de Samaniego por un pago extra, debemos tener en consideración los términos en lo que a él se refiere, en primer lugar lo menciona como maestro pintor y segundo, Samaniego no solamente exige el pago por el monumento realizado, reclama un pago extra por la labor de inspección de la obra, cosa que solamente él podía realizar. La inspección de la obra es de carácter intelectual, y en este documento encontramos una postura decidida de Samaniego frente a la autoridad, ya que se posiciona no solamente es un artífice, pintor, obrador, su labor realmente se enfoca al trabajo intelectual y su capacidad de dirigir una obra gracias a su conocimiento como pintor erudito.

En este sentido, se puede presumir que Samaniego ocupa un lugar como maestro que permite consagrar sus obras a su ingenio y no solamente a su habilidad para dibujar y aplicar el color. El pintor prospera en la práctica pictórica por su capacidad para abordar diferentes trabajos y realizarlos con grandeza, primando siempre la construcción de *imágenes bellas* y de *hermoso colorido*²⁶. Su trabajo y su influencia en la Colonia, más adelante conducirá a que desde la Historia del Arte en Ecuador se le califique como un gran exponente de la pintura quiteña colonial.

²⁵ ANH/Q, Fondo Presidencia, caja 169, tomo 396, n°3. folio 35, fechado 24 de abril 1802.

²⁶ Estas valoraciones corresponden a la historiografía del arte ecuatoriano del siglo XX, estas percepciones están ligadas a una visión europea del arte que primó en los inicios de estos estudios.

“No hubo tema que no realizara, con facilidad de concepción y ejecución. Para la catedral de Quito, pintó al óleo las escenas murales de la vida de Cristo, «El Tránsito» del coro y las «sacras» que se exhiben en los días festivos. Decoró la celda provincialicia de la Merced, convertida hoy en museo. En 1788 trasladó de grabados europeos la colección de cuadros representativos de los países de Europa, que se conservan en el Museo Colonial. Pintó asimismo las alegorías de las «Estaciones» para la casa de hacienda del Marqués de Selva Alegre. La Casa Jijón mandó a hacer con él retratos de personajes de familia. Signada con su firma guarda la familia Noboa Icaza, de Guayaquil, un cuadro de la Inmaculada pintado para don Diego que fue presidente de la República”. (Vargas, 1960, p. 223)

El número de encargos y las obras finalizadas que existen aún hoy en día en iglesias, conventos y los museos de la ciudad de Quito, permite sostener la idea de que Samaniego estuvo por mucho tiempo vinculado a la escena del arte colonial, su trabajo fue demandado y apreciado por los principales personajes de la época, y resaltó entre los pintores locales. Un ejemplo es un lienzo que representa a la Virgen de San Lucas, que Vargas (2005) destaca por una inscripción que lleva al reverso del cuadro: “Este cuadro lo dio Manuel Samaniego para el segundo nicho del retablo glorioso señor San Lucas, patrón del gremio de pintores, que se venera en la capilla de Cantuña, en 28 de diciembre de 1816 (p. 49). La datación de la inscripción citada por Vargas, constata que Samaniego estuvo activo durante las primeras décadas del siglo XIX. En el Archivo Municipal de Quito existe documentación de los últimos años de actividad artística del pintor correspondiente a dos recibos firmados por Samaniego. El primer recibo tiene fecha del 22 de diciembre de 1821 por el adorno de una peana. El segundo recibo con fecha 26 de octubre de 1822 menciona lo siguiente:

Recibí diez pesos del Señor Ciudadano Mariano Sarate Mayordomo de propios de esta ciudad, de orden verval del Ylltre. Ayuntamiento por la obra del retrato del Señor Libertador que con seis pesos anteriores que me dio dicho Señor así mismo de orden verval de dicho Ylustre Ayuntamiento de lo que tengo dado recibo, hacen diez y seis pesos, con los que estoy satisfecho por dicha obra, y para que conste y le sirva de documento firmo este.

Quito 26 de Octubre de 1822 12° Manuel de Samaniego

Son 16 pesos²⁷

En este documento se solicita a Samaniego un encargo especial, realizar el retrato del Libertador Simón Bolívar. Un trabajo de tal magnitud solamente podía ser encomendado al mejor pintor de la ciudad, Manuel de Samaniego. La obra solicitada fue un busto de Bolívar, del cual actualmente no se posee datos de su ubicación. Sin embargo, el recibo confirma la realización de la obra y el seguimiento al pintor para que termine dicho encargo.

Por su destreza, Samaniego fue conocido y valorado desde la mirada extranjera. El Padre José María Vargas (1960) recoge las palabras que Caldas y Stevenson manifestaron sobre Samaniego. En estas aproximaciones a la pintura de la época señalaron a Samaniego como principal artista de Quito del siglo XVIII (p.223). Los viajeros destacaron su obra entre toda la producción pictórica de este siglo, ubicando a Samaniego en un puesto privilegiado en la pintura colonial. La Real Audiencia de Quito durante las últimas décadas como colonia fue un punto estratégico para el desarrollo de la pintura. Al respecto, Webster (2016) afirma que la sociedad quiteña tenía un comercio establecido tanto de pinturas, como estampas, libros ilustrados, esculturas entre otros objetos que servían tanto para decorar la intimidad del hogar como objetos de devoción (p. 40). Para la época existe una gran demanda de obras pictóricas,

²⁷ Archivo Metropolitano de Quito, Serie Clientes propios, T2 (1819-1837), Recibo, fol. 208.

que cumplen con las necesidades de las órdenes religiosas y las élites quiteñas, pero también circulan a lo largo de las colonias españolas.

En esta dinámica, el trabajo de Samaniego es bien valorado, no solo por sus principales mecenas, también por sus contemporáneos y sus discípulos en el taller. El pintor goza de un prestigio que le permite cotizar sus obras y encargarse de otras actividades no necesariamente relacionadas a la pintura. Este es un momento favorable para su ejercicio pictórico y también le permite adquirir o intercambiar objetos como libros, estampas y grabados, para estudiarlos y usarlos en la pintura. Sin embargo, no se puede comparar la pincelada y colorido de Samaniego de forma directa o situarlo en una escuela ajena a su contexto. Si es permisible enunciar la importancia para el pintor de buscar diferentes formas de representación y proveerse de referencias visuales, esto es evidente en algunos de sus cuadros donde es posible contrastar una fuente grabada con la pieza finalizada.

Como se señaló, Vargas (1960) relata que Samaniego trabajó en conjunto con Bernardo de Rodríguez. El prestigio que había ganado el pintor como un hombre erudito le proporcionaba la posibilidad de ser llamado para emitir comentarios o ayudar con encargos diferentes a la pintura. Entre estos encargos existe una solicitud a Samaniego y Rodríguez para revisar la construcción de un edificio, ya que el pintor estaría bien entendido en la teoría arquitectónica. Este dato emitido por el Padre Vargas en su historiografía puede compararse con *Los apuntes sobre Arquitectura* que transcribió²⁸ el pintor a finales del siglo XVIII. En este texto, el pintor aborda particularidades técnicas de la arquitectura, vincula la matemática, simetría y composición de las construcciones arquitectónicas, y a autores como Vitrubio. Samaniego reflexiona sobre la importancia de lo clásico y sus apuntes son ricos no solo en la

²⁸ Apuntes para la Arquitectura (1789), en la primera página del libro el autor deja una nota de introducción: *Tratado de Arqvitectvra sacada fielmente de sv original por Manvel Samaniego y Jaramillo.*

teoría de la época, también en los dibujos de los que se sirve para ejemplificar perspectiva y proporciones.

¿Cuáles son los autores que Samaniego cita? Al realizar una lectura del *Tratado de Pintura* y los *Apuntes sobre Arquitectura*, Samaniego menciona a teóricos y pintores como referentes de conocimiento. En el capítulo anterior se hizo mención sobre el concepto de copia, el cual difiere al que conocemos hoy en día y es fundamental retomarlo. En el periodo del artista existe una noción de un conocimiento universal relacionado con la proporción de las formas y la materialidad de su composición. Samaniego tiene presente que para dibujar y pintar ya existe un estudio previo que guía al pintor a través de las composiciones y la anatomía humana. Aquí la referencia principal será Francisco Pacheco y el *Arte de la Pintura*; a quien identifica como uno de los hombres eminentes facultados en la escritura y la pintura. Incluye también citas de Pablo de Céspedes y Juan de Brujas para tratar el colorido y la pintura al óleo. Asimismo nombra al flamenco Karel Var Mander²⁹, con una versión castellanizada de su nombre Carlos Bermandes. El aporte de Samaniego consiste en compilar los estudios de otros autores, tomando de ellos lo más importante, según su consideración. Samaniego selecciona las recetas que quiere incluir en su libro a partir de los estudios realizados a los autores españoles, optará por citar a cierto pintor para una técnica y a otro para la mezcla de los colores y el dibujo. Aquí es posible comprender a Samaniego como un lector interesado y un estudioso de los tratados y manuales de pintura que circulaban en la época. Además, es relevante señalar que para su tratado suma apreciaciones que hace sobre las representaciones de su contexto y los personajes, particularidad que permite apreciar su perfil de artista docto más allá de un simple copista de recetas técnicas. Así, por ejemplo, el

²⁹ Pintor, poeta e historiador del arte holandés del siglo XVII, es considerado el Vasari flamenco.

encarne que Samaniego puntualiza para la figura del *Indio*, y que dedica una breve receta para alcanzar la mayor naturalidad posible.

Los manuales y tratados se componían de citas de textos previos, por lo que tomar lo que con anterioridad otro artista había realizado no debe leerse como una repetición fatua. Samaniego no es ajeno a este ejercicio, no solo va a incluir fragmentos de textos de otros autores, también guarda una estructura similar a los tratados publicados. Así por ejemplo, en Pacheco vimos con anterioridad ciertos poemas de temática del oficio que seguían el modelo similar al tratado propuesto por Céspedes.

En el tratado de Samaniego se encuentran pequeños enigmas y poesía relacionados con el ejercicio pictórico. Los poemas y enigmas son propios de las manifestaciones europeas, estos deben comprenderse como elementos literarios que permiten introducir a la pintura dentro del campo de las artes liberales, es decir, la pintura como práctica debe aspirar a la poesía y la retórica. Esta forma de pensamiento instaurada en Italia, tomó fuerza en España, y en América, para el siglo XVIII, el ideal de pintor se consolida tanto en el campo pictórico como en la búsqueda de elementos literarios propios de la retórica y la poesía que acompañan a la pintura. Pacheco en su libro *El Arte de la Pintura* ya los introduce como un aporte de Céspedes como pintor erudito y modelo del hombre ilustrado, Pacheco los complementa con versos de su autoría. Esta práctica no sucede solamente en España, los tratadistas italianos y flamencos habían ya introducido este ejercicio literario como un complemento a la técnica pictórica y definiendo un esquema para los artífices del taller que buscaban alcanzar el grado de pintor erudito. El perfil de pintor se enriquece con el pensamiento de un teórico y de un poeta, y se puede afirmar que será un horizonte a alcanzar en el oficio de los siglos XVII y XVIII. Es notoria la intención de Samaniego al incluir estos enigmas y poesía en su breve tratado. El pincel, el lienzo, la naturaleza cobran vida a través

de las letras. Adquieren voz propia y es a través de la rima del pintor que se trasladan al papel.

Al considerar que la poesía y su práctica corresponden a una parte esencial del modelo del pintor erudito, es necesario analizar la temática de los poemas propuestos para los tratados de arte. El primero de Pablo de Céspedes citado en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco y el segundo es un enigma atribuido a la autoría de Francisco Pacheco, que Samaniego menciona dentro de su compilación de textos. Los versos de Céspedes hablan de la destreza del pintor en cuanto al dibujo y la aplicación de la pintura, y compara al arte con la inspiración divina. En esta labor la actividad primaria es el dibujo, sin embargo, este se sirve del colorido como el elemento esencial para la construcción de lo bello. Pacheco habla del dibujo como un ejercicio que no debe tomarse a la ligera y que requiere cierta preparación y talento para lograr una imagen lo más cercana a la verdad.

*Mueve al alma un deseo que la inclina
á seguir desigual atrevimiento;
ardor, que nos parece ser divina
inspiración, de pretendido intento,
si el despierto, vigor, donde se afina
en mí avivase el fugitivo aliento,
diria el artificio soberano
sin par, do llegar pudo estudio humano.
Cual principio conviene á la noble Arte?
el dibujo, que él solo representa
con vivas líneas, que redobla y parte
cuanto el aire, la tierra y mar sustenta?
el concierto de músculos? y parte
que á la invencion las fuerzas acrecienta?*

*el bello colorido, y los mejores
modos con que florece? ó los colores.*

Libro Primero de la Pintura, Pablo de Céspedes³⁰

*Sacó un ojo pintado
un pintor mal entendido
y como no fue conocido
estaba desesperado.*

*Más halló un nuevo consejo
para consolarse, y fue
poner de su mano al pie
de letra grande conejo.*

*Pintó un gallo, un mal pintor,
y entró un nibo derrepente
en todo tan diferente,
cuanto ignorante su autor.*

*Su falta de habilidad,
satisfizo con matallo
de suerte que murió el gallo
por sustentar la verdad.*

Enigmas, p.393

³⁰ La mayor parte de la obra conocida de Céspedes se encuentra en el Arte de la Pintura de Pacheco. El autor menciona al pintor no solo en este libro, también lo incluye en el libro de los hombres ilustres, resaltando su labor como canónigo y artista.

Estos poemas y enigmas pueden ser considerados como parte de un conjunto de reflexiones sobre el arte y la importancia del estudio de las formas, el color, la observación y la práctica. Samaniego los rescata para hacer énfasis en la habilidad del pintor y el peligro de producir errores por no tener conocimiento, en otras palabras, por ignorancia, de la técnica del dibujo para construir una imagen. Al aventurarse en el campo de la poesía, Samaniego deja en evidencia su nivel intelectual, no solo de lectura, también de escritura y a su vez sigue con los pasos para cumplir con el modelo anteriormente señalado.

Precisamente, con la idea del modelo de pintor erudito es posible considerar que Samaniego ha pensado en las distintas formas de alcanzar esta distinción. Al momento de construir su tratado condensa una teoría del arte europea, incluyendo a su juicio los conceptos más importantes y las reglas básicas del dibujo y la pintura. Así como las recetas para la preparación de colores y la mezcla para alcanzar las diferentes texturas y los efectos de la luz sobre los objetos, y con especial atención a encarnes de tipos raciales. Si consideramos que Samaniego tuvo un acercamiento a la teoría artística española y la estudió con conciencia, suponemos que descartó grandes extensiones de la historia del arte o iconografía propuestas por los teóricos anteriores para centrarse en los aportes principales, por ser estos básicos para el trabajo del artífice. Es difícil saber si otros pintores anteriores a Samaniego tuvieron una práctica similar, la falta de fuentes y de investigación relacionada con el tema no permite identificar casos anteriores en el espacio de la Real Audiencia.

Para el caso de Samaniego se cita a Francisco Pacheco, Antonio Palomino y Francisco de Cespedes como referentes para comprender a las artes pictóricas desde la teoría. Durante los largos años de solicitudes, encargos y grandes trabajos, Samaniego fue maestro de su propio taller. “La palabra *taller*, usada en la historia de nuestro arte colonial, equivalía a la de *obrador*, en la terminología empleada en España. Antonio Palomino define al obrador como “la oficina o espacio donde el pintor ejerce su facultad”. En el taller y obrador el maestro

enseñaba a los discípulos el arte de la puntura con todos sus secretos”. (Vargas, 1978, p.22)

La visión de Samaniego como obrador, corresponde al ejercicio práctico de la pintura, una actividad técnica que requiere pasos, recetas y que está limitada a lo manual de su naturaleza.

El caso de Samaniego representa, como se ha mencionado ya, a un pintor que no está limitado por lo técnico, que busca entrever la capacidad intelectual que la pintura guarda y que no solo está limitada al dibujo y al color.

Las composiciones pictóricas de Samaniego son estudiadas y meticulosamente creadas acorde a las necesidades de la época. Por un lado existen referentes iconográficos que deben ser respetados para no romper con el decoro de las representaciones sagradas, Samaniego al tener acceso tanto a fuentes grabadas como escritas, cumplirá con la forma correcta de simbolizar escenas y personajes religiosos. La demanda de pinturas para devoción personal o encargos por parte de órdenes religiosas, también influye en la configuración de un modelo de pintura durante estos siglos. Para llegar a este fin, en su manual de pintura, Samaniego a partir de modelos o recetas describe la creación de imágenes, como la figura de un niño y la proporción de su tamaño, o los detalles que debe llevar una alegoría para darle significado a una figura en un cuadro. Al comparar obras del pintor con los recetarios propuestos, es posible obtener una imagen creada desde sus recomendaciones. Imagen que habla no solo de un proceso creativo, además vincula al pintor con el concepto *pictor doctus* propuesto con anterioridad. Manuel de Samaniego evalúa la composición y cada uno de sus elementos, agregando los detalles necesarios para elevar una emoción sobre otra.

En la pintura *El poder del Rosario* encontramos la posibilidad de analizar las alegorías descritas en el Manual de Pintura de Samaniego. Concretamente, en la escena de esta pintura, se comparan los elementos visuales de la obra con la teoría propuesta. Esta obra se encuentra en el Monasterio de Santa Catalina, y está dividida en tres escenarios. En la parte superior del

cuadro se encuentra representada la Santa Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo. Los tres personajes están acompañados por un fondo vaporoso adornado por nubes y querubines, juntos velan por el mundo. La sangre del costado de Cristo limpia los pecados y salva a la humanidad. En la parte central la Virgen María funge el papel de intercesora, es a través del rezo del rosario y el acompañamiento religioso representado por las figuras de Santa Catalina y un Santo, que el mundo está protegido. Dos ángeles elevan la corona de la Virgen preparándose para su coronación. En la escena inferior, se encuentran las alegorías correspondientes a los continentes: América, Europa, África y Asia. Estas son las representaciones de los habitantes del mundo que son salvados a través de este poder divino. Precisamente, para la composición de estas figuras Samaniego sigue el modelo propuesto en su Manual.

América se encuentra representada de acuerdo con la alegoría propuesta, en la obra Samaniego destaca la vestimenta, los elementos principales de la alegoría como las flechas y las plumas. América en este caso está representada por un personaje femenino con el torso desnudo:

25. Indios e indias vestidos de algodón, pintadas con sus flecaduras; ellos son de color quemado, tiznados de color, llautos de oro, unos de capisayos, otros con pampanillas en la cintura, con colgados de chaquiras, dardos, flechas y arcos; quitasoles grandes, sus redecillas de algodón, con diferentes frutas, piñas, aguacates, plátanos, sandías, yucas, patatas, guineos, chirimoyas; leopardos, armadillos, la danta, barracas de paja, cañas bravas, minas, sus molinos, esmeraldas, amatistas, algunos cacatúas, cascarillas de Loja y fardos. (Vargas, p. 426, 427)

Esta descripción es sumamente rica en detalles ya que habla de la concepción que se tenía en la época sobre la precisa representación que debía hacerse sobre la imagen indígena como alegoría de América. Además, presenta elementos y términos que pueden interpretarse

como locales, así por ejemplo, las denominaciones de frutas. Sin embargo, en la obra que se estudia, es posible apreciar que se omite detalles como joyas, piedras preciosas, tocados y objetos llamativos o propios del continente. Samaniego hará uso de los colores para lograr el encarne de la piel en la representación de la figura indígena, receta que propone en su Manual, este detalle de la piel completa la construcción de la alegoría y no distrae al espectador de la temática principal. Aquí el mensaje se enfoca en la divinidad, la oración, y la fe del mundo cultivada por medio de la creencia y devoción de los cristianos. Además, muy probablemente esta composición habría tenido una base previa a través de la circulación de grabados. Europa, de rodillas, junto a América una expresión de calma que mira como la fe y la sangre de Cristo son capaces de erradicar el mal sobre la tierra. Al igual que sucede con América, Europa conserva rasgos representativos y su vestimenta, dejando de lado el resto de sus elementos. Así pues, en el tratado se precisa:

22. Una mujer con espigas de trigo, instrumentos de todas ciencias y artes; edificios de arquitectura, frutas que se hallan en ella; herramientas e instrumentos de guerra; bien vestida y algunos, en los lejos, con sus vestidos de la Europa; pipas de vino, algunos animales que se hallan en ella, piezas de géneros pardos, navíos surcando”. (Vargas, , p. 425, 426)



Figura N° 1. Título: El poder del Rosario. (Detalle)

Asia lleva una vestimenta similar a la de Europa, sin embargo, el elemento característico será el turbante con medialuna como bien se enuncia en el manual:

23. Una Turquesa bien vestida, con muchas perlas, cadenas de oro, algunos turcos y moros, camellos, elefantes, muchas frutas, especerías y sus medias lunas en el turbante; esclavos, rescate de ellos. (Vargas, 1993, p. 426)

Por último, encontramos a la alegoría de África, al igual que las anteriores, lleva elementos característicos, pero de manera básica, puesto que según el manual:

24. Negros desnudos, sus pampanillas de plumas y en la cabeza sus llautos de plumas con sus flechas, mucha perlería; corales, conchitas y quita-sol; hamacas. Todos de cinturas de diversos colores, con frutas, que se asan a la lumbre en el fuego, y monos, lobos, toda laya de pájaros de mil colores y hermosos animales de diferentes layas, vendiendo esclavos y unos que se embarcan y otros que saltan en tierra; árboles y palmas, cocos y plátanos, cañas bravas, maíz, leones, tigres y lagartos. (Vargas, 1993, p.426)

No obstante estas variantes, sujetas a la composición entera de la obra, Samaniego dispone de cada una de las figuras de manera magistral, la delicadeza de sus ropas, el detalle de sus tocados, la expresión de sus rostros juega con la composición del cuadro. Que si bien es parte de su talento como dibujante y pintor, la imagen pudo estar influenciada por grabados o fuentes visuales presentes en la época colonial. La figura femenina de ojos vendados que se encuentra bajo el mundo, podría ser la alegoría de la fe:

“6. Una mujer muy hermosa y doncella, vestida de blanco, vendada, un cáliz en la mano derecha, un libro en la mano izquierda, en inclinación de moverse en diligencias; demuestra cuanto actuosa diligente aun necesario el obrar, con el creer; el cáliz por el Sacramento de la Eucaristía y lo vendado, es creer lo que no vemos. El libro cerrado, es el Evangelio”. (p. 422)

En esta obra es posible observar que Samaniego pudo trabajar con diferentes perspectivas, por un lado la fuente escrita le permite tomar ciertas libertades al momento de

creación de sus obras y por el otro, las imágenes previas como grabados se convierten también en un referente para la construcción de sus obras. En cuanto a la iconología, hay que considerar que está viene de la mano de Francisco Pacheco y este a su vez al momento de plantear el modo correcto de representar una alegoría acudirá al genio de Cesare Ripa Perugino y su obra *Iconología*³¹ (1613) como uno de los tomos tempranos referentes a las formas correctas de representación. Asimismo y en el afán de construir una imagen decorosa, Pacheco invita al pintor no solo a seguir las reglas, a su vez permite que ciertos elementos sean alterados en la composición. Sin embargo, no hay que olvidar que a la Real Audiencia de Quito, principalmente llegaron grabados y fueron empleados como referencias para la creación de varias obras. De ahí que también es oportuno reflexionar si Samaniego se sirvió de los grabados para completar textos en su tratado o si solamente se limitó a las fuentes escritas. Como se ha mencionado anteriormente la escasa información de libros o tratados que llegaron a la Audiencia durante estos siglos no permite contrastar estos datos, sin embargo, en la obra pictórica es posible suponer que Samaniego tuvo acceso a representaciones visuales y gracias a su tratado, también pudo leer y transcribir fuentes escritas sobre pintura.

³¹ *Iconología de Cesare Ripa Perugino Caballero de San Mauricio y de San Lázaro, en la que se describen diversas imágenes de virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones humanas, Artes, Disciplinas, Humores, Elementos, Cuerpos Celestes, Provincias de Italia, Ríos, Todas las partes del Mundo y otras infinitas materias.* El libro publicado en 1613 es una edición que cuenta con imágenes grabadas y detalladas descripciones de cada imagen, está dedicado a los oradores, predicadores, poetas, pintores, dibujantes y todos los estudiosos en general como una fuente de consulta básica al momento de usar o representar una alegoría.



Figura N° 2. Título: El poder del Rosario; autor: Manuel de Samaniego; datación: siglo XVIII; técnica: óleo sobre lienzo con detalles en pan de oro; medidas: 191 x 125 cm; Colección Monasterio de Santa Catalina de

Siena, fotografía: Christoph Hirtz

La trayectoria artística de Manuel de Samaniego no solo está vinculada a su *Manual de Pintura*, también transcribió un *Tratado de Arquitectura* que fue publicado en el año 1789, este tratado es un estudio de la arquitectura clásica y Samaniego lo introduce como fiel copia del original. He reiterado en varias ocasiones, que si bien, no se tiene datos exactos de la cantidad de libros y temáticas que llegaron a la Audiencia, la acción de Samaniego al transcribir este tratado de arquitectura evidencia que este libro habría circulado en Quito y leído por el pintor y copiado posteriormente. Samaniego se consolida a su vez como un pintor cercano a la teoría, no solo pictórica, su conocimiento se traslada a otras áreas y enriquece su faceta como artífice. La copia que transcribe Samaniego comienza con la descripción de los tipos de órdenes de columnas y sus principales características. Este tratado habla de medidas, proporciones, además de incluir ilustraciones que acompañan al manuscrito, y aborda temas como la simetría y la composición de los ornamentos. Si bien este tratado no es parte fundamental de este análisis, es importante resaltar el interés y la labor de Samaniego al hacer una transcripción e ilustrar del mismo modo.

En la obra “El sueño de Jacob”, ubicada en el Museo Fray Pedro Gocial de la ciudad de Quito, encontramos un referente del gusto de Samaniego por la arquitectura y su estructura. Entre los detalles a resaltar en esta obra, se encuentra en primer plano un frontispicio barroco con columnas corintias y un arco de medio punto que juega a ser la entrada al cielo. Al fondo del umbral se descubre una escalera que conecta con el cielo, el paisaje al fondo de la composición genera la sensación de estar participando de este sueño y las posibilidades de ascender al reino de los cielos. Entre los personajes representados está Jacob en la parte inferior de la composición presa de un profundo sueño. A su encuentro llegan unos ángeles que descienden en su búsqueda. El arco lleva una inscripción en latín *Ianua Coeli* que significa La puerta del Cielo. Coronan la obra la Virgen María y un grupo de querubines que le dan la bienvenida a Jacob. Samaniego despliega sus habilidades al

momento de aplicar el color, desde los detalles del paisaje hasta la luminosidad del momento que envuelve al espectador en la ilusión de encontrarse el mismo frente a las puertas del cielo, el tratado de los ropajes, el encarnamiento de los rostros y develan la delicadeza del trabajo de Samaniego.



Figura N° 3. Título: El sueño de Jacob; autor: Manuel de Samaniego; datación: siglo XVIII; técnica: óleo sobre lienzo; medidas: 177 x 107 cm; Colección Museo Fray Pedro Gocial, fotografía: Christoph Hirtz

El color en la obra de Samaniego destaca por su singular brillo y la soltura de sus trazos, que contrastan con su tratado de pintura, en este caso los paños que llevan tanto la Virgen como Jacob son azules. En el Manual de Pintura aparece un breve acápite dedicado a los paños y ropas junto con las mezclas que debían realizarse para conseguir los colores adecuados. Los paños de color azul se logran a través de la mezcla de polvos con añil³² y otros elementos que sirven para realzar el pigmento y lograr un acabado bello. El uso del añil no es común en la pintura europea, en el El Arte de la Pintura de Pacheco, no se menciona al pigmento ni usos relacionados a este, se puede inferir que Samaniego usó añil en muchas de sus composiciones, al ser este un pigmento abundante en la época.

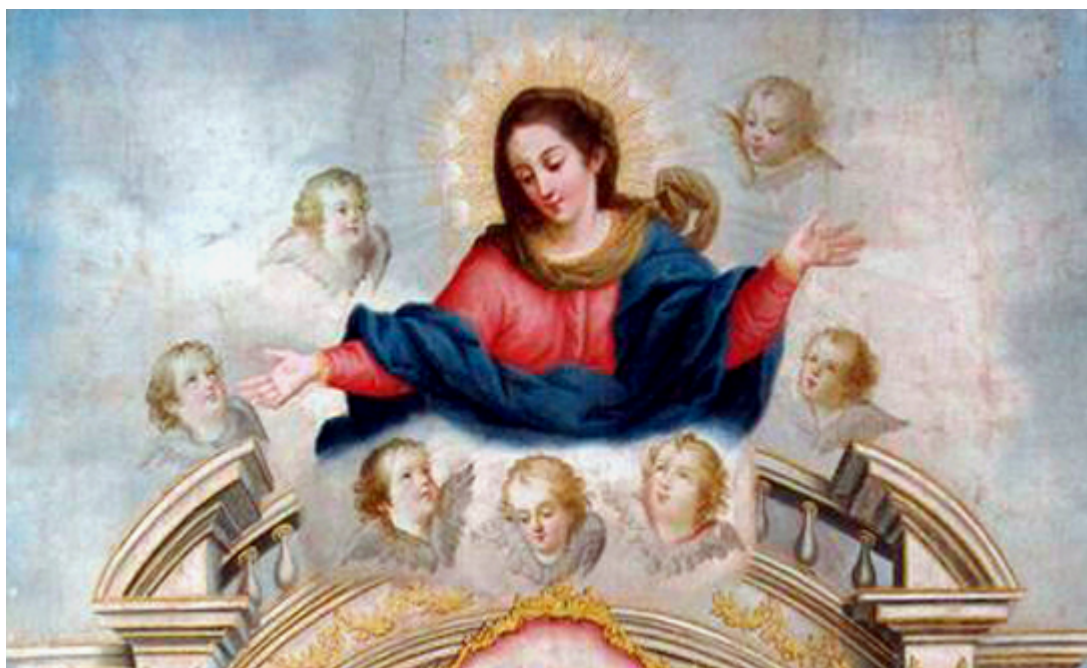


Figura N° 4. Título: El poder del Rosario (detalle)

Esto podría contrastarse con futuros análisis a nivel molecular para verificar la teoría de Samaniego con la presencia de este pigmento y otros mencionados en su tratado³³. Así

³² “Paños azules de polvos con añil, se mezclan los polvos para bosquejar y aguarrás para que no chorree y en seco bañar con el esmalte puro si quiere realzar y apretar, a falta de aguarrás, poner aguardiente o saliva”. (Vargas, 1960, p.418)

³³ Este estudio se ampliará para nuevas versiones, esperando contar con futuros análisis de laboratorio que permitan sustentar la parte teórica.

como el añil, el uso de otros pigmentos podría ser exclusivo de un territorio por la facilidad de obtener estos materiales. Esto implica que existió un afán de enseñar a pintar acorde a una determinada técnica pero que también era necesario que los pintores se adaptaran a las necesidades del territorio y los componentes que podían adquirir al momento de pintar.

Estudiar la literatura artística en la Colonia significa no solo mirar al arte desde una nueva perspectiva, supone también abrir las posibilidades a una nueva rama del conocimiento para la historia del arte ecuatoriano, enfocada en el color, la teoría y su presencia en las diferentes formas de representación.

2.1. Manejo de Recetarios y el Imaginario Colonial, Usos de Pigmentos y Materiales en la Pintura Local.

En la Real Audiencia de Quito la visualidad local de las representaciones pictóricas debe ser estudiado desde una intención evangelizadora vinculada al fervor religioso. La fe dominó la imagen y explotó su valor como medio de educación, por lo tanto la enseñanza para la creación de imágenes y su contenido dogmático fue impartido desde las principales órdenes religiosas. Como parte del adoctrinamiento y con el fin de mantener el mismo mensaje y evitar la propagación de idolatrías, los pintores debían estar versados en las sagradas escrituras y la iconografía de las advocaciones. Durante las primeras décadas de la colonia la enseñanza de oficios y la fe estuvieron relacionadas. Como se mencionó con anterioridad el Concilio de Trento buscó normar la producción de imágenes tanto en Europa como en las colonias americanas. La instrucción fue clave y los recetarios jugaron un rol importante para la pintura local, no solo por ser directrices técnicas para elaborar una obra, también facultan al pintor con el conocimiento necesario para transmitir el mensaje del evangelio.

Como se ha mencionado con anterioridad, no existe un registro de pintores de la colonia temprana que evidencie la presencia de manuales de pintura en el Quito virreinal. En un estudio previo del testamento del pintor Miguel de Santiago, se “declara entre sus bienes 40 libros, algunos suyos y otros ajenos, pero no menciona ningún tratado de pintura ni de perspectiva”. (Carcelén, 2011, p.31) Tomando en consideración que los inventarios solo nos proporcionan una parte de la realidad, es posible asumir que, si bien no hubo presencia de tratados o manuales de pintura entre los bienes tasados, el pintor tuvo acceso a este conocimiento a través de otras fuentes, éstas pudieron ser de transmisión oral o parte de la

enseñanza transmitida a los pintores de la época que no es posible catalogar con un inventario póstumo.

Ya en el siglo XVIII el manual de pintura de Samaniego es un ejemplo de la presencia de teoría de la pintura que circuló en Quito. Y que fue complementaria a la llegada de estampas y grabados que podían conseguirse localmente “los artistas, mecenas y compradores del Quito colonial temprano podían elegir entre una variedad de pinturas, grabados, libros ilustrados, pequeños retablos, oratorios (altares privados) y esculturas policromadas, entre muchos otros artículos. Estos objetos adornaron iglesias, edificios cívicos y casas particulares, y también sirvieron como fuente y modelo para los artistas locales”. (Webster, 2017, p.42) Para el artífice colonial, imágenes predeterminadas facilitaban la composición de escenas, sin embargo, el color está ausente en este tipo de imágenes, por lo que la aplicación del mismo pasa a la inventiva del pintor. Carcelén (2011) menciona la llegada de pinturas europeas al Quito virreinal, testamentos e inventarios de la época evidencian su circulación tanto para espacios públicos como privados. Los artífices en muchos de los casos tuvieron acceso a los lienzos y se asume que también pudieron estudiarlos brevemente. (p. 29) De tal forma que existió para ciertos casos también una referencia del colorido que se adaptada a los materiales disponibles localmente. En relación al color, existía ya un mercado consolidado de pigmentos y materiales que servían para el oficio. La práctica pictórica durante este periodo tiene una gran similitud a la alquimia por el proceso de experimentación de pigmentos, aglutinantes y superficies para su aplicación. Para Delgado (1987), los pintores tenían en el mercado una cómoda provisión de colores, aceites y barnices, era los artífices que, a partir de la mezcla de minerales, materia orgánica, podían lograr la paleta de colores esperada. (p. 157)

Sumado a esta práctica experimental de usos de color y su aplicación, en el siglo XVIII junto con Samaniego se evidencia una nueva intención. “Hasta ahora poco se conoce

sobre los materiales empleados en la pintura quiteña del siglo XVII. Si para el estudio de la producción pictórica del XVIII y comienzos del XIX contamos con el testimonio excepcional que constituye el Tratado de pintura de Manuel de Samaniego” (Justo Estebananz, 2011, p.122) Si bien la técnica puede ser aprendida desde la práctica y la experimentación tanto de estilos como materiales, aparece también la necesidad de tener por escrito un tratado de pintura donde este conocimiento previo y rudimentario pueda transmitirse desde otros medios. El tratado puede comprenderse desde distintas facetas una vinculada a los discípulos, quienes debían adquirir las mismas destrezas para desarrollarse en el oficio del pintor. Y la más importante, lo que significaba para un pintor colonial transcribir e interpretar un manual de pintura que se adapta a la imagen local de la época.

Poseer un material escrito que facilite el uso de las recetas para la aplicación de pigmentos y la obtención de gamas de color, puede facilitar la enseñanza del oficio en cuanto al uso de materiales y técnicas. Por ejemplo con el manual propuesto por Samaniego, las recomendaciones para preparar el color y aplicarlo se encuentran divididas dependiendo de lo que el pintor busque alcanzar. Samaniego aborda el trabajo del color y la diferencia de pigmentos que deben usarse para crear una textura. El pintor lista los pigmentos necesarios en el apartado denominado *El colorido y sus circunstancias*. No incluye cantidades o recomendaciones adicionales para su mezcla, salvo en ciertas recetas donde pone énfasis en la composición. Entre las texturas que el pintor indica está la pintura de cejas en sombra parda, pormenoriza que para lograr el claro de los cabellos, “con la misma media tinta, en este encarne se le pone un poco de carmín, una nada de ocre quemado” (Vargas, 1960, p.399), continua con la descripción del encarne para la Dolorosa, entre la combinación de colores se recomienda al final, para el “cutis del rostro para bañar después de seco, albayalde rosado, bermellón, bien aguadito, bañar todo el rostros”. (Vargas, 1960, p.399) Hay que valorar la interpretación de las recetas de los colores que Samaniego incluye en su manual,

estás no son transcripciones literales de otros artistas, están atravesadas por la práctica de Samaniego y su experiencia en la pintura y los materiales que tenía a su disposición.

En la siguiente tabla se identifican los pigmentos que usó el pintor según el manual, dependiendo del manejo de tonos hay colores que predominaban la paleta del pintor, estos fácilmente pueden ser reconocidos en su trabajo pictórico. Un estudio posterior e interdisciplinario facilitaría comprobar la presencia de estos pigmentos en su obra. Por el momento y dadas las condiciones del trabajo, suponemos que los colores mencionados estuvieron presentes por su aparición en la teoría del pintor y las obras que se han registrado del mismo.

Tabla de aplicación de pigmentos mencionados en el Tratado de Pintura de Manuel de Samaniego

Manejo del color	Pigmentos
Encarnes ³⁴	Albaya de rosado, amarillo, encora, sombra parda, carmín, bermellón media tinta, prieto, ocre quemado, ocreo crudo amarillo, azarcón azul ³⁵ .
Paños y ropas	Negro, blanco, concho de vino, punta de sombra de Italia, encora, ocre, amarillo, genolí, sombra parda, tinta de encima, verde terre, almacre oscuro, carmín,

³⁴ Los encarnes están divididos por advocaciones como la Dolorosa, encarnes de gloria, niños, ángeles, encarne romano, español, encarne de viejo, encarne para retratos, encarne para Cristo difunto, para Magdalena, Indios, Santos en general, etc. Los colores que Samaniego menciona técnicamente son los mismos, variando poco en los colores que usa, así que asumo la cantidad que el pintor usa varía dependiendo de lo que quiera lograr.

³⁵ Para el caso del azul no hay un nombre más específico que sirva para identificar el pigmento al que se refiere.

	albayaalde, bermellón, prieto, cardenillo, añil, tinta entera, azul claro.
Terciopelos ³⁶	Blanco, negro, acre, sombra, morado, azul ensolvido, azul, carmín, albayaalde, verde, ocre rojo, carmín, prieto, encora.

Tabla N° 1

En el cuadro tenemos tres diferentes texturas a aplicarse en la pintura, los encarnes es el apartado más extenso y al cual Samaniego dedica más tiempo, luego tenemos paños y ropas y por último terciopelos. En terciopelos Samaniego adjunta una advertencia en cuanto al uso del color, recomienda usar azul claro para pintar un país al anochecer, señala que no deben usarse polvos de añil ya que no podría conseguirse la luz y el correcto colorido. Es a través de la paleta de Samaniego, que tenemos a disposición los colores y pigmentos que usó y podían adquirirse en el Quito Virreinal. Este manual de pintura, nos da la posibilidad de analizar al pintor no solo desde la concepción de *pictor doctus*, también es un relato de un mercado dinámico, donde los artífices podían conseguir una variedad de pigmentos que provenían de diferentes partes del mundo.

³⁶ El terciopelo en esta investigación debe comprenderse como una textura a imitar o lograr representar en la pintura, no al textil como tal.

2.2. El Color y la Materialidad en el Tratado de Manuel de Samaniego y su Obra Pictórica.

En el Quito colonial con un mercado instituido y una amplia variedad de pigmentos, telas, aceites y barnices, la obra de Samaniego se caracteriza por la riqueza de su colorido que nace de una practica entregada a la experimentación constante de materiales. Su experiencia está detallada en el *Manual de Pintura*, donde podemos ver al color y la interpretación del mismo a través de las diferentes recetas. En su manual, Samaniego desarrolla no solamente las recomendaciones para mezclar colores, también deja sugerencias de cómo prepararlos previamente. El pintor menciona al añil³⁷ en primer lugar y deja a consideración del lector cuatro formas de preparar el color, si bien está receta no es original de Samaniego, una vez más se adapta a la disponibilidad de ingredientes que puede encontrar en el mercado local.

Ingredientes y compuestos para la preparación de colores

Color	Ingredientes
Añil / azul	Polvos de añil, aceite de lino, alumbre de Castilla, vinagre de Castilla
Albayalde / blanco	Chapas de plomo, yeso, estiércol de caballo
Carmín / rosa	Brasil, vinagre, alumbre

³⁷ En los obrajes ubicados en la Real Audiencia de Quito complementario a la producción textil se encuentra el teñido de paños, actividad realizada con productos locales como el añil. Este pigmento fue de alta demanda en las haciendas obrajeras de la época como se menciona en el caso de Otavalo donde “los paños azules, verdes, morados, colorados y negros fueron los más comunes en la producción de textil de los obrajes de comunidad. Del total de paños producidos en un año en una unidad productiva, se tenía que destinar el 30% a la fabricación de paños azules tanto subidos de color, como ordinarios. Otavalo entre 1666-1672 alcanzó un promedio de 20.000 varas de paño en un año”. (Rueda, 1988, pág. 93)

Bermellón / rojo	Cochinilla, alumbre quemado, agua de rosas
------------------	--

Tabla N° 2

Al final del tratado se encuentra un pequeño manuscrito donde el pintor añade la receta de tres colores, albayalde, carmín y bermellón. La receta usa pigmentos que podían encontrarse localmente como el añil y la cochinilla, pero hace mención también de pigmentos importados como chapas de plomo y el brasil³⁸. En la receta se incluye también alumbre de castillay aceite de lino como otros productos de importación. Si bien para obtener evidencia que reafirme que Samaniego usó estos colores en sus obras se requiere un análisis a nivel molecular que no abarca esta investigación. Sin embargo, a simple vista la paleta de Samaniego en sus obras es un testimonio del uso de colores y su aplicación en la pintura local. En la obra “El Moscowita” que forma parte de la serie de los países que el pintor trabajó junto con Bernardo de Rodríguez y actualmente pertenece a la colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño, los colores de la composición son similares a los colores principales.

³⁸ El diccionario de Vocabulario de Comercio Medieval de la Universidad de Murcia define el brasil o palo de brassill como los trozos de un árbol del cual podía obtenerse un colorante rojo. El brasil es un árbol que proviene de las islas en Centro América y fue comercializado para usarse como colorante, para ampliar la información sobre pigmentos y su origen revisar El Poder de los Colores de Gabriela Siracusano, 2005.



Figura N° 4. Título: El Moscowita; autor: Manuel de Samaniego; datación: siglo XVIII; técnica: óleo sobre lienzo; medidas: 37 x 44 cm; Colección Museo Jacinto Jijón y Caamaño, fotografía: Byron Lucero

La gama de colores se decanta por los azules y rojos, posiblemente los pigmentos base de la aplicación fueron añil, cochinilla, carmín y albayalde. Este estudio puede ampliarse posteriormente y dar luces sobre el colorido y la técnica que usó Samaniego. No obstante, a simple vista la paleta del pintor otorga a estos colores y sus diferentes escalas protagonismo. La historia del arte ecuatoriano ha resaltado en varias ocasiones el talento de Samaniego como colorista y a su habilidad para usar los colores que disponía, aprovechando el máximo de estos³⁹. No es posible definir si en efecto la calidad de los colores o su variedad era en

³⁹ Pedro Francisco de Lira, escritor chileno, en el siglo XIX destacó a Manuel de Samaniego y su pintura en el tomo *Tesoro Americano de Bellas Artes*, publicado en París en 1837, Lira elogia el ingenio de Samaniego para usar el color y las limitaciones en cuanto a colores en Quito. “La entonación de su colorido es sumamente dulce. Feliz en la encarnación y frescura de sus toques...”; “Sus paisajes son conocidos por la destreza en la pintura de los árboles, aguas, terrazas y arquitecturas; siendo sólo sensible que a su paleta le hubiese faltado el número

verdad un problema para el pintor, principalmente porque el color en la Real Audiencia de Quito es una temática que apenas empieza a investigarse. Estudiar el colorido permite comprender diferentes dimensiones del arte, desde el tratado de pintura y el registro de la presencia de varios colores, como la técnica aplicada por el pintor y su destreza al momento de preparar su paleta, así como la conexión que existió gracias a la importación y exportación de bienes no solo entre las colonias americanas, también con el resto del mundo.



Figura N° 5. Título: El Moscovita. (Detalle)

suficiente de colores para diversificar el colorido... pues se veía obligado a servirse de los pocos y malos colores que existían en Quito". (Vargas, 1960, p. 226)

3. Manuel de Samaniego a través de la mirada de José María Vargas O.P.

La historia del Arte Ecuatoriano en el siglo XIX, inicia sus estudios e investigaciones del arte local desde una necesidad para establecer un discurso narrativo que se ajuste al pensamiento socio-político de la época. Estos discursos buscaron promover la creación de una identidad nacional, y contribuyeron en la forma que se analizó el arte y los artistas para este período. Carmen Salvador-Fernandez (2018), atribuye este deseo por analizar la historia del arte colonial latinoamericano en relación con la formación de los Estados nacionales y la identidad nacional, esto a través de la apropiación de metodologías implementadas para el estudio del renacimiento italiano. (p.53) En este contexto y después de una breve revisión de la historiografía del siglo XIX, se puede comparar esta metodología de estudio con la mirada que los intelectuales de este siglo le dieron al arte y sus relatos. Una de las preocupaciones que aborda a los investigadores de la época, es la escasa investigación que se ha realizado hasta el momento.

Para el siglo XX, esta visión nacionalista no varía en gran medida y la historia buscará fomentar un fuerte amor a la cultura y la historia de nuestras raíces. Entre los intelectuales destacados se encuentran personajes como Federico Gonzáles Suárez, José Gabriel Navarro, Jacinto Jijón y Caamaño, Fray José María Vargas O.P, entre otros, que establecieron un nuevo paradigma de investigación que enriqueció la historiografía contemporánea. En este marco, el trabajo e investigación de Fray José María Vargas O.P.⁴⁰ (1902 - 1988) es uno de los estudios historiográficos más completos realizados para mediados del siglo XX. Vargas fue reconocido por sus contribuciones al estudio de la historia colonial en Ecuador, particularmente en temáticas como religión, cultura, política y arte. Realizó extensas

⁴⁰ El Fray José María Vargas O.P. realizó estudios de historia en el Archivo de Indias de Sevilla y posteriormente se doctoró en Historia en Madrid. Para conocer más sobre la formación de Padre Vargas, revisar la revista de la Pontificia Universidad Católica N° 72 del año 2003, esta edición estuvo dedicada a su vida y trabajo como académico e historiador. Incluye un listado de las publicaciones que realizó a lo largo de trayectoria.

investigaciones de archivo y publicó numerosos libros y artículos. Su obra a lo largo de los años ha generado un impacto duradero en el estudio de la historia y la cultura colonial y moderna del país.

Para este capítulo es importante resaltar el trabajo de Padre Vargas no solo como investigador, también como catedrático y director del Museo Jacinto Jijón y Caamaño, cargo que ocupó desde la inauguración del museo hasta su fallecimiento. Durante su dirección jugó un papel importante para la promoción del estudio de la cultura e historia ecuatoriana. Ayudó a elevar el perfil del arte y los artistas locales y a promover una comprensión más profunda de la historia e identidad del país. Organizó conferencias, exposiciones y otros programas educativos que estuvieron relacionados con su trabajo como catedrático de las asignaturas de Historia del Arte y Cultura Ecuatoriana. Estos programas estaban destinados a aumentar la conciencia pública y la apreciación de la rica herencia cultural de Ecuador. Develando un deseo profundo por compartir la belleza y el conocimiento con el público en general.

En lo académico Vargas estudió la vida y obras de artistas coloniales, tomando como referencia estudios del arte italiano. Hizo uso de criterios de historiadores europeos, en *Historia de la Cultura Ecuatoriana* (1965) menciona los aportes de Jacob Burckhardt (1818 – 1897) en su libro *Historia del Renacimiento Italiano* como un modelo para comprender al arte desde la religión, la cultura y la política. Ejes que destacan en su historiografía publicada. En cuanto a los estudios sobre arte Vargas establece el inicio en esta larga temporalidad que irá desarrollándose hasta alcanzar las máximas expresiones en la época. Así que, siguiendo el modelo italiano, en la cronología de la historia del arte ecuatoriano, Vargas se encargó de construir una narrativa biográfica de los artistas. Uno de ellos fue Miguel de Santiago, pintor que vivió y trabajó en Quito en el siglo XVII y al cual el historiador le dedicó varias publicaciones por considerarlo como la cúspide de este momento en el Quito Colonial. La propuesta de Vargas es construir una genealogía del arte para el Ecuador, donde se puede

evidenciar las diferentes etapas donde se ve reflejado tanto el zenit de la creación artística como periodos donde el arte por diferentes causas no pudo alcanzar tal maestría.

Para comprender la construcción del pintor erudito durante la época colonial, se debe analizar los enfoques propuestos por la historiografía del arte moderna para el estudio de las prácticas pictóricas de este período. Para esta tesis el trabajo del Padre Vargas será fundamental, ya que su obra tiene una notable influencia de las corrientes europeas de estudios históricos y en cuanto al arte tomó inspiración de historiadores que trabajaron temáticas culturales, políticas y científicas como nuevas formas de entender no solo a la sociedad, también al arte. Con el fin de entregar a los lectores libros y ensayos de fácil comprensión, ya que para Vargas, “los hechos de realce cultural ecuatoriano aparecen en la educación del pueblo, en las manifestaciones de arte, en el aporte a los conocimientos científicos, en las obras literarias, en la conciencia de su vida histórica”. (Vargas, 1985, p.9) En este contexto analizar la mirada de Vargas en el Arte Ecuatoriano, es comprender que existe una intención de construir afectos hacia lo local. Un realce cultural donde se pueda apreciar el proceso evolutivo el Ecuador a través de los testimonios de pasado que perviven en el presente y el patrimonio colectivo como herramientas para modelar una cultura histórica ecuatoriana.

En su historiografía encontramos dos grandes momentos, el primero situado en la colonia temprana de mano de los profesores y discípulos que tomaron el arte y le dieron vida propia. Van a destacar diferentes artistas entre anónimos y de aquellos que se conservan registros hasta llegar a la figura de Miguel de Santiago. El pintor va a ocupar un puesto importante en la producción literaria del historiador, que le dedicó a lo largo de su trayectoria distintos volúmenes donde destacó su maestría y la fuerza de sus representaciones. Un siglo después va a destacar a Manuel de Samaniego como parte de este grupo de artistas cuyo

desempeño merece ser nombrado y que visibiliza cómo el arte colonial se desarrolló durante esas décadas.

Para este acápite se seleccionó y analizó una parte de la historiografía publicada por el Padre Vargas, los títulos elegidos son “El Arte Ecuatoriano” (1960), “Historia de la cultura ecuatoriana” (1965), “Manuel de Samaniego y su tratado de Pintura” (1975), “Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio artístico” (1978) y “La Iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano” (1982). En estas publicaciones se distinguen diferentes facetas de su trabajo como historiador y apasionado por la cultura, ya que conforme va afinando datos o descubriendo otros, los utiliza para enriquecer sus relatos en una suerte de ejercicio acumulativo del conocimiento. Es así que su historiografía nos entrega luces no solamente del pasado, también son una reflexión del pensamiento y la sociedad de estas décadas.

3.1. Construcción de la Figura de Pintor Erudito de Finales de la Colonia

La relevancia de Manuel de Samaniego en el arte ecuatoriano viene de la mano de los estudios realizados en el siglo XX sobre el arte colonial, con autores como José Gabriel Navarro, Jacinto Jijón y Caamaño, que junto con el Padre Vargas construyeron una visión del arte que buscó equiparar la producción local con el ingenio de los pintores europeos. El estudio de Samaniego y su producción artística se va a centrar en su labor como maestro y posible pintor erudito, tomando en cuenta varios factores. Uno de ellos su importancia en el contexto local y la gran cantidad de obras atribuidas y firmadas que permanecen en conventos o reservas de la ciudad y también gracias al manuscrito preservado en la biblioteca de Jijón y Caamaño. He señalado con anterioridad que Samaniego supone para el arte ecuatoriano un caso único de literatura artística dentro de las investigaciones realizadas por el momento. Y es gracias al Padre Vargas y su obra que podemos ubicar al pintor dentro de este escenario. Aquí Samaniego responde a un rol importante para el siglo XVIII y XIX, pues su tratado de pintura significa para el arte local una de las primeras manifestaciones de genio artista en la época.

Las menciones a Manuel de Samaniego y atribuciones de obras son varias en la escritura de la historia del arte ecuatoriano realizada en el siglo XX. Su trabajo llamó la atención de investigadores e interesados en el arte de siglos anteriores. Los investigadores locales van a otorgar a Samaniego un rol importante dentro del arte. Por ejemplo, para Jacinto Jijón y Caamaño en su libro *El Arte Quiteño breves consideraciones históricas* (1976) define a Samaniego como el *verdadero maestro*. Señala que fue un gran retratista, con cuadros inundados de luz, radiantes de color y vivos, lo relaciona con la Escuela de Boucher y Fragonard, por el colorido y la pincelada fina. Las comparaciones son parte de la construcción de la historia del arte ecuatoriano del siglo XX, que busca posicionar a los

diferentes pintores y elevarlos a un arte más clásico. En el caso de Boucher y Fragonard, ambos artistas estuvieron activos en un período similar a Samaniego, por lo tanto, es posible que el pintor no tuviera acceso directo a los cuadros de ambos artistas. Pero es probable que grabados de sus obras se encontrarán en los mercados de la Real Audiencia de Quito. Este último aspecto, de todas formas es limitante, puesto que el grabado no necesariamente habría sido iluminado o con policromía y tomando el cuenta la temporalidad es difícil ubicarlos en el mismo espacio-tiempo que a Samaniego. Sin embargo, la comparación de la obra de Samaniego realizada en el siglo XX con la obra de Boucher y Fragonard, permite mirar al pintor en cuanto a sus posibilidades técnicas y el valor que para este momento se disponía para su obra.

Algo semejante ocurre con la historiografía del Padre José María Vargas, al igual que sus antecesores buscó elevar la pintura ecuatoriana y construir un valor artístico cultural para el arte ecuatoriano. Según su visión, la figura de Samaniego trasciende, no solo por la demanda de su trabajo y la multiplicidad de temas que podía tratar, también permite evocar la imagen del pintor colonial que se rige por una serie de reglas y cánones, para recrear la belleza de la naturaleza en un acto de mimesis. Y no solo lo hace a través del lienzo, las formas y los colores, paralelamente a este ejercicio pictórico, su trabajo nace también en el momento de concepción teórica. No es fortuito que el Padre Vargas sitúe a Manuel de Samaniego como uno de los mayores exponentes del arte ecuatoriano. Y él último que hereda esta forma de conocimiento a la etapa republicana no solo a través de sus obras, también desde la teoría que aborda en su *Tratado de Pintura*. Recapitulando, para Vargas enfatizar el trabajo de Samaniego dentro del taller, su labor de enseñanza con sus aprendices y el breve manual de pintura que lo distingue de sus contemporáneos y lo convierte en un punto de ruptura para el arte colonial. Ya que para la historia del arte en Ecuador, el manual propuesto

por Samaniego es un objeto único, la historiografía local no ha encontrado evidencias de un proceso intelectual relacionado con la creación literaria pictórica.

En el libro “La iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano” de 1982, Vargas señala que en las últimas décadas del siglo XVIII circuló en varios espacios artísticos de la Real Audiencia el libro del mercedario Juan Interián de Ayala. Este libro fue escrito originalmente en latín, y traducido más tarde al castellano por Luis Durán y Bastero y publicado en Madrid en 1782. El libro se titula “El pintor Christiano y Erudito o Tratado de los Errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas”. Se conoce que uno de estos ejemplares perteneció a Joaquín Pinto, quien leyó detenidamente y realizó un análisis de las materias contenidas en el libro. (p.73) Pinto fue alumno de Nicolás Cabrera, quien fue parte del taller de Samaniego. Samaniego también tuvo entre sus pertenencias un ejemplar de esta publicación en el intervalo de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. No se conoce cómo este libro llegó a manos de Pinto en la segunda mitad del siglo XIX, pero dado que existe una conexión entre el taller de Samaniego y el maestro de Joaquín Pinto podría existir la posibilidad de que tratara del mismo ejemplar.

Vargas hace alusión también al Arte de la Pintura de Pachecho y su importancia como parte de las enseñanzas del Concilio de Trento. Ya que en su contenido se encontraba las “directivas prácticas para representar los misterios fundamentales del cristianismo, los privilegios mariológicos, los episodios cristológicos, los santos de culto general”. (Vargas, 1982, p.72) El manual de Samaniego es en parte una transcripción de El Arte de la Pintura, por lo tanto, este libro como hemos mencionado con anterioridad también circuló durante estos años y estuvo en la mano de algunos pintores, incluido Samaniego. Mencionar la presencia de estos libros como una fuente de consulta dentro de los círculos artísticos de la época en la obra de Vargas permite al historiador sugerir la noción de genio artista presente

ya de forma temprana en la región. Con anterioridad y paralelamente a Samaniego, los libros aparecen también en la biografía de Miguel de Santiago, en su testamento entre los bienes que poseía el pintor se encuentra “una buena dotación de libros”. (Vargas, 1960, p.188) Situar los libros dentro de la narrativa es un ejemplo de que la colonia estaba conectada con el mundo y con las últimas tendencias pictóricas ya que “desde el punto de vista artístico, Quito resultó una ciudad privilegiada por el don providencial del arte. Desde comienzos de su vida histórica, vio abrirse en el claustro franciscano el primer taller de artes y oficios que propició la formación de la primera generación de artistas”. (p. 80) Artistas que siglos más tarde construyeron un herencia técnica y que fomentaron el ideal del pintor erudito.

El pintor erudito debía poseer varios talentos, el mismo Vargas (1982) en uno de sus libros, habla del genio artista desde una concepción filosófica, este genio debía ser la combinación feliz del entendimiento y la imaginación y tiene también la capacidad de ir de lo elemental a lo sublime. (p.149) Las nociones que ofrece el historiador al momento de hablar del genio artista son similares a cuando se refiere a Manuel de Samaniego, la habilidad para capturar lo natural sin esfuerzo y con conocimiento de las reglas académicas, la aplicación del color y el aprovechamiento de los pigmentos y colorantes para imitar y darle vida a la imagen. Este pintor es espontáneo, goza también de un capacidad natural para expresarse y escribir sus propias reglas de arte. Es culto, tiene buen gusto y podía fácilmente ser comparado con los poetas. Con esta propuesta, Samaniego es sin duda alguna un ejemplo de lo que el pintor erudito significaba para la historia del arte del siglo XX. Se convierte en el arquetipo con el cual los investigadores van a buscar conectar lo máximo posible este destello de erudición a las capacidades que encontramos en el Viejo Mundo.

En varios capítulos y en diferentes publicaciones, Vargas relaciona la actividad pictórica de Samaniego con el potencial de su Tratado de Pintura, mencionando a los

diferentes autores y también a otras fuentes visuales como los grabados que llegaron a sus manos y que pudo interpretar con absoluta maestría. “

“Los nombres de Martín de Vos, Juan de Sadeler, Schelte de Bolswert, Juan y José Klauber, que influyeron en nuestros pintores, demuestra que Quito no estaba al margen de los maestros europeos divulgados por los grabados flamencos. Las obras de Ticiano fueron difundidas por los grabados de los Sadelers; Rubens aprovechó de numerosos grabadores para propagar sus pinturas; Rafael Urbino tuvo por grabador favorito de sus lienzos a Marco Antonio, con quien compartió a veces del trabajo dibujando el mismo sobre las plabchas las figuras. No desmerece, desde luego, el valor de la pintura quiteña por la interpretación de los grabados. Los grabadores flamencos fueron los portavoces de los grandes maestros para la divulgación del arte en Europa y América”. (Vargas, 1982, p.123)

Con los antecedentes que conocemos de Samaniego, él es un eje fundamental para la comprensión del pintor erudito en la colonia tardía. Es parte de una escuela que si bien no tienen nexos claros, se evidencia a través de las obras elaboradas por los artistas de este largo período. Samaniego es ya fruto de estos primeros pasos a través del arte y su estudio. Ya que la pintura no fue el único camino que tomó para consolidarse como el maestro pintor de la época, lo hizo a través de las diferentes manifestaciones artísticas, la poesía y la arquitectura. Tomando en consideración que la documentación obtenida y la bibliografía encontrada no puede hablarnos de un terreno más íntimo, se desconoce si Samaniego era partícipe de otras formas de hacer arte. Pero buscando ubicar al pintor dentro de este escenario es posible que su relación con otros gremios haya sido muy estrecha por su necesidad de formarse y tener un conocimiento más amplio.

3.2. Manuel de Samaniego en la Construcción de una Genealogía Artística Ecuatoriana.

Con el Padre José María Vargas encontramos una fuerte inclinación a construir un legado del arte ecuatoriano, una herencia no solamente de obras y bienes patrimoniales, también de una tradición artística que se ha encargado de alimentar e inspirar la producción contemporánea gracias a su importancia histórica. Conectar a los artistas, sus talleres y la enseñanza que recibieron durante su formación permite establecer una suerte de árbol genealógico. Construyendo el antecedente de la noción de pictor doctus en la Real Audiencia de Quito, entre los primeros maestros de pintura se encuentra al Fray Pedro de Bedón. Vargas (1960) ubica al Padre Bedón como uno de los primeros maestros muralistas del siglo XVI y XVII, su influencia en Quito fue relevante gracias a su servicio a la religión y el manejo de la forma y el colorido. En la carta epístola dirigida a la Provincia en abril del año 1598, el Padre Bedón afirma que “tres cosas son sumamente necesarias para que alguien pueda adquirir con perfección la ciencia de alguna cosa: el arte, el uso y la imitación”. Conocimiento necesario para comprender las reglas artísticas, tanto de proporciones, como colorido y se asume que también existe un fuerte vínculo a lo espiritual. (p.165) El Padre Bedón figura como el gran maestro de estos siglos y tuvo a su cargo a varios alumnos entre ellos el destacado pintor Andrés Sanchez Gallque. Esta dinámica de maestro y alumnos permanece durante décadas como una forma de enseñanza habitual en Quito. En esta gran cronología es posible conectar a los pintores como parte de una misma escuela que fue levantándose y dinamizando el mercado de arte.

Resaltar el trabajo de Miguel de Santiago es importante para Vargas, porque este gran artista temprano que se convierte en un hito del arte quiteño. En el Arte Ecuatoriano (1960), se hace referencia a la gran cantidad de obras que realizó Santiago y cómo esto “permite

apreciar el acervo de cultura religiosa y de pericia técnica de que estaba dotado el artista”. (Vargas, 1960, p.85) De la escuela de Santiago aparecen nuevos pintores que serán herederos de una forma de conocimiento y a lo largo de la historia del arte tendremos artistas relacionados tanto a la vida del taller como a la formación que se impartió durante las primeras décadas en la Real Audiencia de Quito. Conocemos muchos de esos nombres y otros continúan en el anonimato. Para el siglo XVIII, Manuel de Samaniego y Jaramillo junto con sus contemporáneos formaron parte de estos nuevos pintores/artífices que resaltaron al final de colonia y que fueron maestros de los artistas que se encargarán de construir la visualidad pictórica de la República del siglo XIX.

Con el manual de pintura, Samaniego puede incorporarse como un intelectual de la época, que da inicio a un taller/escuela de arte de la cual sus discípulos fueron herederos. Si bien la documentación no permite confirmar esta acción, está claro que para Samaniego incursionar en la literatura no solo lo limita a ser un escritor, también lo consolida como un lector y a su vez como un individuo que buscaba constantemente adquirir nuevas formas de conocimiento. El concepto de *pictor doctus* se aplica a Samaniego por su visión adelantada de lo que significaba ser artista, entre la documentación revisada, su manual de pintura y los escritos que se encontraron como parte de sus pertenencias. Estos factores permiten destacar a Samaniego entre sus colegas y comprender también el por qué los estudios realizados durante los siglos XIX y XX le otorgan importancia a su trabajo artístico. Para contextualizar es necesario conocer el estado del arte durante el siglo XVII y XVIII. El arte colonial despierta gran interés en los intelectuales del siglo XX, entre las apreciaciones que se encuentran en ensayos, revistas o libros publicados, la voz de estos personajes les entrega a los artistas de estos siglos un carácter de importancia que será necesario para diferenciar a los grandes representantes de aquellos que no lograron consolidarse en el mercado de arte quiteño.

Los discípulos de Samaniego son nombrados por el Padre Vargas, algunos de ellos como consta posteriormente, obtuvieron reconocimiento, en Quito se encontraban incritos veintidós pintores en las primeras décadas del siglo XIX.

“Al año de la muerte de Samaniego, se formó el registro en que constan las contribuciones que debían satisfacer los ciudadanos, en proporción a sus haberes. En el título de “Pintores” se enumeran veinte y dos, que debían contribuir por los dos semestres del año 1825. Entre ellos, como más conocidos y acomodados figuran: Antonio Salas, José Olmos pintor y escultor, Diego Benalcázar, Javier y Matías Navarrete, Mariano Gonzáles, Antonio Vaca, Feliciano Villacrés, Esteban y José María Riofrío, Mariano Flor, José Díaz y José Páez. Fueron discípulos contemporáneos a Samaniego”. (Vargas, 1960, p.234)

De los mencionados, Antonio Salas pasa a ser el gran pintor de la ahora república y compartiendo con sus coetáneos una misma escuela. “La herencia común para todos fue el patrimonio de tradiciones y prácticas pictóricas, consignadas por Samaniego en su Tratado de Pintura y enseñadas de hecho por Antonio Salas”. (Vargas, 1960, p.234) Juan León Mera en uno de sus ensayos hace mención también de este legado, especificando que su maestro Salas había leído a los tratadistas y seguía como escuela el arte de la imitación. Tomando en cuenta que uno de los últimos talleres de pintura es el del pintor, la enseñanza que recibieron sus alumnos fue similar a la que él había recibido con Manuel de Samaniego. Ya que durante las primeras décadas del siglo XIX, los pintores en su mayoría “aprenden la pintura practicando con algún maestro”. (Vargas, 1960, pp.234 - 235) Y de este aprendizaje los alumnos pasan a formar parte de una escuela de conocimiento.

Samaniego fue el maestro entregado a aprender, es en este aprendizaje va abarcando nuevas formas de representación y suma a su repertorio distintas referencias visuales. El Quito colonial le permite construir un modelo de pintura y de color que se ajusta a las necesidades de la época. Su trabajo sobresalió porque fue “un especialista en la cromática. En

su tratado de pintura dio recetas prácticas para obtener toda clase de colores y usarlos según las circunstancias”. En el ejercicio del arte pictórico supo aplicar la teoría y la experiencia personal de maestro consumado. Los colores puros, matizados con veladuras, caracterizan los encarnados y los vestidos de las figuras, causando la impresión de alegría y optimismo”. (Vargas, 1978, p. 51) En sus obras el manejo del color es impecable y es lo que Vargas mira cuando tiene una de sus obras en frente, la cúspide un arte colonial religioso que está hecho para apelar a los sentidos. Sin perder oportunidad, se va a destacar el valor del pintor que “por su vida y por sus obras, es el pintor más destacado del siglo XIX”. (Vargas, 1978, p. 51) y construye también una escuela llena de discípulos/alumnos que van a transmitir lo aprendido en el taller.

Las conexiones intelectuales del siglo XVIII y XIX permiten enlazar a Samaniego con los representantes de la pintura del siglo XX. En este cuadro se incluyen a los alumnos destacados de Samaniego y a quienes Vargas dedica una mención en particular. Los hermanos Cabrera Tadeo, Ascencio y Nicolás; Tadeo Cabrera fue contemporáneo a Samaniego, no formó parte de su taller. Sus hermanos sí recibieron su enseñanza. Se desconoce los datos exactos de nacimiento y defunción de estos. Su actividad artística está presente en las últimas décadas del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Antonio Salas (1780 - 1860) fue uno el alumno prodigioso de Samaniego y gracias a la importancia de su taller en el siglo XIX, se conoce que compartía con hijos y demás discípulos las enseñanzas de su maestro. Los hermanos Cabrera, Salas y Lombeida se convierte en el enlace directo al taller de Samaniego y por lo tanto a su herencia en la tradición pictórica. De los respectivos talleres ya para mediados del siglo XIX, aparecen figuras como Joaquín Pinto (1842 - 1906), Juan León Mera (1832 - 1894), Rafael Salas (1826 - 1906), Luis Cadena (1830 – ¿?) y Juan Manosalvas (1837 - 1906) son parte de esta tradición artística y se encuentran vinculados de alguna forma al taller de Samaniego. Por último en el siglo XX, con nuevos motivos

pictóricos se encuentran Luis A. Martínez (1869 - 1909) y Rafael Troya (1845 - 1921) como los últimos pintores conectados a este legado artístico.

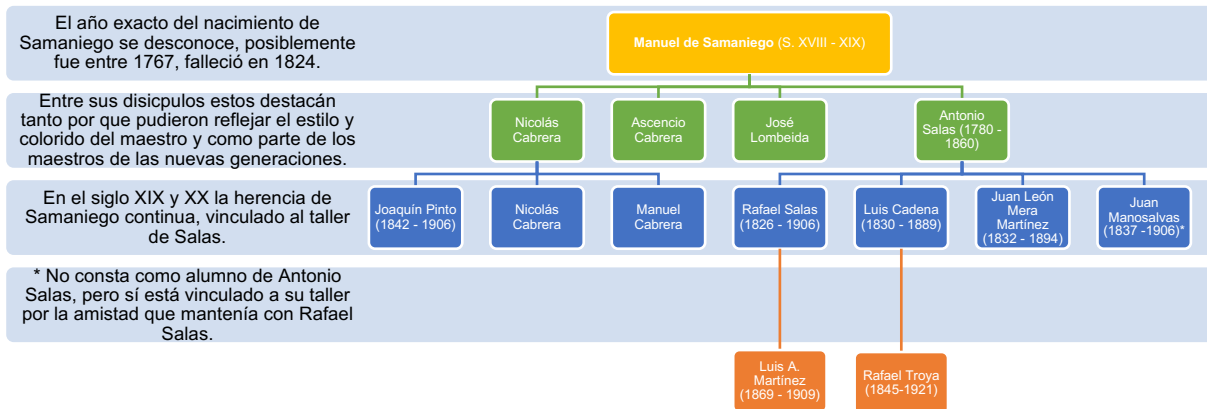


Figura nº1. Fuente: El Arte Ecuatoriano, 1960.

Hay que tomar en cuenta que estos personajes son parte fundamental para el arte ecuatoriano. Cuando el taller y el rol de maestro y discípulo fue desapareciendo a la par su enseñanza comenzó a institucionalizarse, ya en la institución la pintura tomó elementos más académicos relacionados a este primer ejercicio de Samaniego y el estudio de la tratadística de arte que circuló durante este período. Los artistas de su taller formaron parte del cuerpo de maestros de la academia de arte y otros tuvieron la oportunidad de viajar y continuar complementando su formación para continuar compartiendo lo aprendido, el concepto de genio artista se consolida en el largo siglo XIX. Es a través de Samaniego que esta genealogía artística y este primer caso de genio artista ecuatoriano se compone, con Samaniego tenemos al pintor doctus, al maestro pintor y al pintor erudito adelantado a su tiempo.

CONSIDERACIONES FINALES

Es a través del trabajo de archivo, sus posibilidades y limitaciones que esta investigación encontró su enfoque y pudo desarrollarse. En enero del 2021, la crisis sanitaria dificultó al acceso a archivos e instituciones para la obtención de documentación primaria. Este problema se convirtió en un tema de investigación que en primera instancia llevó uso de archivos digitalizados y de libre acceso. El rol que cumplen los repositorios y bibliotecas digitales es fundamental, parte de esta investigación se sustentó gracias a las versiones digitalizadas de libros y manuales difíciles de conseguir, no solo por el contexto del momento, también porque varios de estos textos pertenecen a colecciones fuera del país. Simultáneamente, el análisis del Manual de Pintura de Samaniego sirvió para conectar estas publicaciones con lo producido localmente, construyendo un recorrido de la literatura artística en España y su conexión inmediata con la Real Audiencia de Quito.

La literatura artística es un campo que requiere más estudio en el Ecuador, a Quito llegaron ejemplares de libros que sirvieron para la formación de los artífices locales. Este conocimiento es producto de una lectura y un paragón de teoría del arte y de pintores escribiendo sobre el tema. El caso de Manuel de Samaniego es relevante no solo por evidenciar un ejercicio literario artístico temprano -hasta el momento de esta investigación anterior a Samaniego no se ha encontrado un manual o tratado con las mismas características- también por la necesidad de comprender a la obra más allá de los aspectos formales como el color, la iconología o la importancia de sus representaciones en el contexto local. Es otra herramienta que permite analizar al pintor, su obra y la sociedad en una red compleja de conocimiento que conecta al pasado con el presente. Desde la literatura artística es posible (re)construir el pensamiento de la época, las conexiones con otras regiones, la circulación de

materiales como pigmentos, colorantes, fuentes visuales y escritas y, las formas en las que llegaron al Nuevo Mundo.

El tratado de pintura de Samaniego puede traducirse como un pensamiento artístico heredado, no solo por el pintor al momento de transcribir y crear una compilación de recetas, recomendaciones y sugerencias desde la práctica y experiencia. Es también un conector inmediato con el pensamiento de otra región y su influencia en el contexto local. Samaniego significa para el paradigma del arte la consolidación de una forma de crear, pintar y de transmitir conocimiento. Además, su habilidad para distinguirse en la sociedad quiteña y consolidarse como uno de los pintores más importantes para el siglo XVIII y XIX lo destacan en la historiografía del arte ecuatoriano en el siglo XX. Si bien es necesario realizar una búsqueda más exhaustiva de archivo para comprobar la existencia de otros manuscritos similares, el *Manual de Pintura* de Samaniego ya es una herramienta para el estudio de la teoría del arte en el espacio colonial y la historia con múltiples posibilidades para abordar el arte desde su concepción intelectual y matérica.

Entonces, ¿por qué es necesario mirar a Samaniego como el precursor del concepto de genio artista en el Ecuador? Samaniego responde a una dinámica diferente a la de sus contemporáneos, tuvo la facilidad para ubicarse como un personaje importante de la Real Audiencia de Quito, sus obras están presentes en las principales iglesias y conventos de la ciudad y realizó pinturas que demuestran su trascendencia, como el retrato -cuyo paradero se desconoce- del Libertador Simón Bolívar. Ya en el siglo XX, Vargas se encarga de vincular al pintor a este concepto de docto o de erudito, esto permite consolidar la idea de que el arte local del período colonial, tiene la misma calidad artística e intelectual que encontramos en Europa. En la obra de Vargas es importante resaltar este camino de investigación y análisis. Ya que la producción pictórica se analiza desde la idea del progreso y la construcción de un

legado nacional. En este desarrollo la narrativa de Vargas va a construir etapas dentro del arte colonial y decimonónico con un análisis de su contexto, crítica a la obra del artista y en una propuesta vasariana la biografía con curiosidades del pintor. En esta larga narración del arte ecuatoriano, Vargas busca destacar el ingenio artístico y cómo a través de la transformación del arte se va construyendo la intención de erudición en los artistas locales.

El trabajo de Fray José María Vargas es una conexión inmediata con este pasado colonial. Busca con sus investigaciones despertar en los lectores y con el público en general un deseo de pertenencia y valorización al patrimonio cultural. Su trabajo debe ser valorado por la atención a la historia y al arte en general, su proceso académico y de análisis son fuentes de estudio contemporáneas que permiten indagar en nuevos aspectos del arte local. No hay que olvidar que para Vargas hace falta despertar un estímulo promueva el deseo de buscar información y un interés en la cultura. Sus extensas publicaciones se escribieron con el fin de llegar a conocedores y curioso que indaguen más sobre el arte quiteño. Es por esta razón que es vital la existencia de museos y repositorios que guarden este tesoro cultural, puesto que deben ser dados para el servicio de la sociedad.

Manuel de Samaniego y el arte colonial visto desde la mirada del Padre José María Vargas es la oportunidad de conectar lo teórico con nuevas herramientas de análisis, para consolidar estudios con enfoques diferentes en el campo de la historia del arte. La materialidad del arte va de la mano de la literatura artística y la interdisciplinaridad nos ayuda a construir narrativas ricas no solo desde el campo histórico y artístico, también desde la naturaleza de los materiales. De este modo conocer más allá de las formas y del color es una invitación para indagar en el pensamiento artístico, conocimiento, técnicas y procedimientos, como legado de aquello que está dispuesto detrás de la capa de pintura.

Es importante aclarar que este trabajo se convierte en un punto de partida para futuras líneas de investigación que pueden fomentar un análisis dedicado a la literatura artística y a los pintores que escriben sobre arte. Este campo poco explorado en la historia del arte en Ecuador tiene la potencia para implementar herramientas de estudio alternas e interdisciplinarias que no solo se concentren en la obra pictórica, también en lo que refiere al conocimiento vinculado con la materialidad y diseño de la obra. El conjunto de estudio que comprende recursos como soportes, pigmentos, colorantes, aglutinantes, libros, estampas y obras provenientes de Europa, incluyendo la exploración teórico-matérica que fue realizada por los pintores coloniales debe considerarse como líneas de investigación en ámbitos como el comercio, la economía, condición social de actores artísticos, entre otros, para el periodo colonial y por extensión a posteriores periodos.

Cabe mencionar que este trabajo fue seleccionado al Fondo Público 2022, por lo que el proceso de investigación será ampliado y tendrá una versión e-book planificada a publicarse en el transcurso del 2023, aquí se incluirá el análisis de obras pictóricas y su materialidad, así como un enfoque al legado pictórico de Samaniego y su presencia en los repositorios y museos con obras de su autoría y atribuidas a su taller.

FUENTES PRIMARIAS

ANH/Q, Fondo Presidencia, caja 169, tomo 396, n°3. folio 35, fechado 24 de abril 1802.

Archivo Metropolitano de Quito, Serie Clientes propios, T2 (1819-1837), Recibo, fol. 208.

Fondo Histórico MCYP, *Tratado de Pintura*, código: JJC. 01252.

Fondo Histórico MCYP, *Apuntes sobre Arquitectura*, Samaniego y Jaramillo Manuel, 1789,
código: JJC. 01214

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, N. (2010). *El dibujo en la Academia de San Carlos*. Universidad Iberoamericana.
México.

Aguinaga, J. (Ed.). *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*. No. 72,
octubre 2003. Quito.

Argelich, M. (2014). *El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayal: entre el
moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado*. Universitat de Lleida.
Facultad de Lletres. Dipòsit Legal: L.1692-2014 <http://hdl.handle.net/10803/283810>

Bassegoda, B. (1989). *Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como
tratado de iconografía*. Cuadernos de Arte e Iconografía, núm.3, pp. 185-196.

Bauer, H. (1980). *Historiografía del Arte*. Taurus Ediciones, S.A. Madrid.

Baxandall, M. (2016). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el
Quattrocento*. Ampersand. Buenos Aires.

Calvo Serraller, F. (1981). *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid.

Carcelén, X. & Webster, S. (2014). *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores en la Audiencia de Quito*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Museo de Arte Colonial. Quito.

Carcelén, X. (2011). *Esplendor del Barroco Quiteño*. Ediecuatorial. Quito.

Carducho, V. (1633). *Diálogos de la Pintura. Su defensa, orígenes, definición y diferencias*.

https://books.google.com.ec/books?id=aO4aiXfskCgC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Cennino C. (1921). *The book of art of Cennino Cennini*. Herrighan, C. George Allen, Ruskin House. (1821)

Cennino C. (2009). *El libro del arte*. Pozza, N. (Ed.) (1982). Ediciones AKAL, S. A. Madrid.

Delgado, N. (1987). *Orígenes del Arte Ecuatoriano*. En Teoría del Arte en el Ecuador.

Rivadeneira, E. (Editor) Corporación Editora Nacional. Quito.

Díaz, P. (2000). *Pablo de Céspedes entre Italia y España*. Anales del Instituto de

Investigaciones Estéticas, N°. 76.

Escudero, X. (2009). *Historia y Leyenda del Arte Quiteño. Su Iconología*. Imprenta Mariscal.

Quito

Estebaranz, A. (2011). *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

Estebaranz, A. (2019). *Manuel Samaniego tras la causa por adulterio: la recuperación de su actividad en la Real Audiencia de Quito. (1798-1811)*. Laboratorio de Arte 31, pp.

487-500. ISSN 1130-5762 e-ISSN 2253-8305 – DOI

<http://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.28>

Estevez, L. (2017). *Velázquez as Reader and the Pictor Doctus in Early Modern Spanish Art*.

10.1017/9781787441507.003.

Fernández Flores, L. *La defensa de la “liberalidad de las artes” en el Virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII. Cuadernos Dieciochistas*. 2019;20:303-324.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-defensa-de-liberalidad-las-artes-en-el/docview/2518786890/se-2>. doi:<http://dx.doi.org/10.14201/cuadieci201920303324>.

García, M. (2006). *La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)*. Université Paris IV-Sorbonne. Etiópicas, 2. ISSN: 1698-689X.

Gual Camarena, M., *Vocabulario del comercio medieval*, <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>. (Consulta 19/01/2023)

Hellwing, K. (1996). *Literatura artística española del siglo XVII*. Machado Grupo de Distribución, S.L. Madrid.

Kennedy, A.(Ed.) (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Editorial Nerea S.A. Madrid.

Macartney, H. *Ut pictura poesis. La dialéctica entre palabra e imagen en Sir William Stirling MaxwellI. Espacio, Tiempo y Forma*. 2002(15):255-296.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/ut-pictura-poesis-dialéctica-entre-palabra-e/docview/1131083066/se-2>.

Márquez, R. *Comercio de libros con América en el siglo XVIII*. Clío América. Enero - Junio 2010, Año 4 No. 7, p.p. 151 – 182

Navarrete Prieto, Benito. (2016). "*El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: procesos y principios*" en *Francisco Pacheco: Teórico, artista, maestro (1564-1644)*, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, 2016, pp. 41-55.

Navarro, J. (1991). *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. DINEDICIONES S.A. Biblioteca Aurelio Espinoza Polit. Quito.

Navarro, J. (2007). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Vol. 4. Trama Ediciones. Quito.

Navarro, J. (2007). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Vol. 2. Trama Ediciones. Quito.

Navarro, J. (2007). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Vol. 3. Trama Ediciones. Quito.

Orso, S. (2013). *The sources for two paintings of mythological subjects by Manuel de Samaniego y Jaramillo*. *Source: Notes in the History of Art*, 32(4), 25-31. Retrieved September 1, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/41955683>

Pacheco, F. (1866). *Arte de la Pintura, antigüedad y grandezas*. Imprenta de Manuel Galiano. Madrid.

Pacheco, F. (2009). *Arte de la Pintura*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Pastoureau, M. (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. KADMOS. Madrid.

Pérez, JP. *Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro.*

Espacio, Tiempo y Forma. 1999(12):173-197. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/una-introducción-la-imagen-literaria-del-pintor/docview/1115586210/se-2>.

Ripa, C. (2002). *Iconología.* Ediciones Akal, S. A. Madrid.

Rodríguez, N. (2006). *El paragón del Arte de la Pintura de Francisco Pacheco: Elecciones lingüístico-discursivas de la estrategia textual.* Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 28. 145-166. ISSN: 0212-5099. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga. Campus de Teatinos, E-29071, Málaga.

Schlosser, J. (1976). *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte.* Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Siracusano, G. (2005). *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder.* Optika-Exposiciones. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1079>

Siracusano, G. (2008). *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVII.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Stratton, S. (2012). *The art of painting in colonial Quito.* Saint Joseph's University Press. Philadelphia.

Torres, A. (2018). *Francisco Pacheco. La Academia de Sevilla, la tratadística y su relación con Diego Velázquez.* Universitat de les Illes Balears. Mallorca.

Vargas, J. O.P. (1960). *El arte ecuatoriano.* Editorial J.M. CAJICA Jr. S.A. Puebla.

Vargas, J. O.P. (1975). *Manuel de Samaniego y su tratado de pintura.* Editorial "Santo Domingo". Quito.

Vargas, J. O.P. (1978). *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico*. Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

Vargas, J. O.P. (1982). *La iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano*. Ediciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

Vargas, R. S.J. (1947). *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Talleres Gráficos A. BAIocco y Cía. S.R.L. Lima.

Webster, S. (2016). *Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650*.

Procesos: revista ecuatoriana de historia, n°43. (enero-junio 2016). Pp. 37-64. Quito.

Webster, S. (2017). *Lettered artists and the languages of the empire*. College Art Association Awards. University of Texas.

