
Escultores y doradores itinerantes del siglo XVIII: Los retablos de Girón del Azuay (Ecuador)

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

Es evidente que uno de los caminos más importantes que siguió el arte español fue el del Atlántico para instalarse en tierras americanas. Este salto abrió a los artistas españoles nuevas rutas para la expansión de la creatividad y los estilos peninsulares fueron abriéndose camino en aquellas tierras. Las influencias hispanas llegaron primeramente a las grandes ciudades, como México, Lima, Santa Fe o Quito; pero desde ellas se abrieron nuevos caminos hacia otras de menor importancia como Cuenca del Perú, ciudad fundada por Gil Ramírez Dávalos a instancias del marqués de Cañete, en 1557, y que pronto se convertiría en el segundo centro artístico de la Audiencia de Quito, a la que pasó a pertenecer.

Esa ciudad había de dar importantes artistas al Ecuador que, en su afán de superación, acabaron trasladándose a la capital; tal es el caso de Andrés Morales y Miguel de Santiago. Otros permanecieron en su lugar de origen elaborando sus obras para lo que hoy son las provincias de Azuay y Cañar. Algunos de ellos, por las especiales características de su labor artística, se vieron obligados, no sólo a enviar sus obras por los difíciles caminos de los pueblos andinos del sur del Ecuador, sino, también, a desplazarse ellos mismos para ejecutarlas. De este modo, los modelos estilísticos que comenzaban su larga trayectoria en los reinos de España, sobre todo en Andalucía, acababan en los lugares más recónditos de la América española, aunque reinterpretados a la luz de los nuevos medios en que debían desarrollarse.

Los caminos más habituales, tanto para las obras de arte, como para los artistas, eran aquellos que

conducían a los centros mineros o de peregrinación, cuya riqueza permitía un mayor consumismo.

El caso de Girón corresponde al de un importante centro de peregrinación, cuya fama había rebasado los meros límites comarcales e, incluso, jurisdiccionales de Cuenca. La advocación que atraía a los peregrinos era la del Santo Cristo, cuya cofradía llegó a disponer durante este siglo de una importante riqueza inmobiliaria, a la que había que añadir continuas limosnas, donaciones y herencias que acababan siendo administradas por el cura del pueblo; cargo éste para el que los obispos, primero de Quito y luego de Cuenca, cuando se crea tal obispado en 1786, elegían a hombres de reconocida solvencia¹.

Durante todo el siglo XVIII, debido a los motivos expuestos, el pueblo de Girón conoce una importante actividad artística en función de la construcción de su nueva iglesia. Las obras ya habían comenzado a finales del siglo XVII, pero no se finalizarán hasta el último cuarto del siglo XVIII, tiempo en que es párroco el Dr. D. Alejandro de Egües y Villamar. Con la actividad constructiva de la nueva iglesia van llegando a Girón obras hechas por artistas, que en muchos casos nos son desconocidos; no porque carezcan de calidad, sino por que en estas latitudes aún no han sido promocionados de manera suficiente los estudios de His-

¹ PANIAGUA PÉREZ, J.: «El Cristo de Girón en el siglo XVIII», *Revista de A.N.H. (Archivo Nacional Histórico)*, vol. 6, en prensa.

toria del Arte, sobre los cuales los archivos cuencanos tienen mucho que decir, a pesar de hallarse muy esquilados por los avatares de la Historia del Ecuador².

Respecto a Girón, aunque no sea motivo de este trabajo, hemos podido descubrir algunas noticias que nos desvelan los nombres de algunos artistas de la época de la colonia. Sabemos de la platería, que hubo una donación de plata para un atril que trabajó el maestro cuencano Antonio Montero, en 1690³; en 1785, siendo cura del pueblo el Dr. D. Felipe Arias y Gálvez, se trabaja, por el maestro Antonio el Menor, la cruz de plata que actualmente tiene el Cristo⁴. Menos suerte en cuanto al conocimiento de artistas hemos tenido con las imágenes de San Juan Evangelista y Nuestra Señora de los Dolores, que costaron unos 20 pesos cada una y que debieron ocupar los retablos laterales del Cristo⁵.

1. LOS RETABLOS

Durante todo el siglo XVIII se hicieron varios retablos para la iglesia de Girón. Tres de ellos para la capilla del Cristo y el otro para el altar mayor, y aunque hoy han desaparecido son los más documentados y los que mejor nos permiten conocer el carácter itinerante de algunos artistas cuencanos.

El retablo del Cristo vino a sustituir a otro de 1659, que había costado treinta patacones, y del que sólo nos consta que actuó en él como pintor Sebastián Acosta, por tanto, hemos de pensar que era una obra en la que lo pictórico predominaba sobre lo escultórico, que debió reducirse al propio Cristo, mientras que la Virgen y San Juan debían ser pinturas, ya que nada nos dicen los documen-

tos sobre la existencia de escultura alguna en ellos, hasta que se mandan hacer las dos que anteriormente hemos citado⁶.

El nuevo retablo, por lo que podemos deducir, constaba de tres cuerpos, aunque, probablemente, cuando se habla del tercero, la documentación se está refiriendo al remate. Por ser un retablo lateral, y dedicado a una advocación muy concreta, es de suponer que sólo disponía de una calle con una gran hornacina entre dos columnas salomónicas... En el segundo cuerpo, donde es casi seguro que no existían elementos sustentantes, había otra hornacina vacía de menor tamaño. El remate, siguiendo la tradición de los retablos cuencanos, lo formaría un arco ondulado que no llegaría a cerrarse por la introducción de algún anagrama u hornacina. También sabemos que el segundo y tercer cuerpos estaban menos desarrollados en altura y amplitud.

Los retablos laterales al del Cristo, de los que no tenemos noticias claras, debieron ser una réplica de aquél en menor tamaño y en ellos debieron ir las imágenes de San Juan y la Virgen.

El retablo mayor, siguiendo el esquema cuencano, tendría dos cuerpos sobre predela y un remate formado por la característica línea ondulante rota. Por lo demás, esos cuerpos tendrían tres calles en la que la central estaría ocupada por un enorme tabernáculo saliente sobre las calles laterales, y con planta semicircular.

La deducción de estas formas se hace sobre algunas noticias de la documentación y los restos de otros retablos cuencanos del siglo XVIII.

La decoración se basaba en la columna salomónica sin parear, que se retorció desde la base y se remataba en un ábaco sobre el que descansan cornisas con cresterías y cuyo remate es siempre el arco ondulado que no llega a cerrarse. Esas columnas se hallan envueltas en racimos y hojas que nada tienen que ver con las de la vid e, incluso, se mezclan con flores y otros elementos vegetales que crean toda una confusión. Sin embargo, los fondos tienden a simplificar la decoración y a geometrizarla con líneas de bolas, hojas o simple cuerda, dispuestas casi siempre en forma de marcos de cuadros.

² Los archivos más importantes donde actualmente se puede encontrar documentación sobre arte de la época colonial son el ANH/C (Archivo Nacional Histórico de Cuenca); el AHM/C (Archivo Histórico Municipal de Cuenca) y el A.C.C/C (Archivo de la Curia Arzobispal de Cuenca). Ello sin detrimento de los archivos quiteños y de los parroquiales, los cuales se están reconcentrando en el A.C.A/C.

³ A.C.A/C. *Economía*, leg. 7327 (3), 6-6v.

⁴ El nombre del platero Antonio el Menor consta de una inscripción en el brazo inferior de la Cruz.

⁵ A.C.A/C. *Economía*, leg. 2824, f. 5.

⁶ A.C.A/C. *Economía*, leg. 11429, f. 5.

Los retablos cuencanos han sido elaborados casi siempre en tres planos, lo que no induce a pensar en un gran movimiento. El primero le formaría la parte más saliente de la calle central, que suele limitarse al tabernáculo; el segundo plano lo formarían las columnas y el tercero el fondo del retablo, por tanto, tampoco hay una gran sensación de movimiento en la planta.

Sin embargo, los retablos de Cuenca y, como veremos, entre ellos los de Girón, introducen por influencia quiteña los espejos, lo cual produce en ellos una gran teatralidad.

Los colores aplicados a las obras que conocemos de esta región son, casi con exclusividad, el rojo y el dorado. Es mismo sucede en Girón por las cuentas que conocemos de la elaboración de las obras. El dorado se emplea en las decoraciones más salientes y el rojo para los fondos, aunque dentro de ese rojo se pueden utilizar diferentes tonalidades.

Las mejores representaciones que nos quedan de los retablos que se hicieron por artistas cuencanos son las de Paccha, algunos restos en Gualaceo y el retablo de las conceptas de Cuenca. Este último fue elaborado algunos años antes que el de Girón, coincidiendo también con la construcción de la nueva iglesia del convento, en la que participaron como arquitecto y maestro carpintero Manuel Vicar y Juan Machuca, respectivamente⁷.

2. ESCULTORES DE RETABLOS Y DORADORES

En la ciudad de Cuenca, durante el siglo XVIII, parece que existe una identificación entre escultores de retablos y ensambladores; pero estos escultores no tienen nada que ver con los talladores de imágenes, pues no conocemos ningún caso en que ambos oficios queden identificados. Debió contribuir a ello la gran actividad artística que se desarrolla en la ciudad, incluso en la propia Audiencia de Quito durante ese siglo.

Los escultores de retablos y a la vez ensambladores son los artistas cuencanos que durante el XVIII tuvieron un carácter más itinerante junto

con los doradores, ya que ambos trabajos se complementaban. Su principal cliente, en el caso de los primeros será la Iglesia, mientras que para los segundos la clientela particular también tendrá importancia por la moda de dorar los muebles durante este siglo, como se puede apreciar en las testamentarias existentes.

La llegada de estos artistas a Girón se iniciaría con el Dr. Abad Carrillo, que encarga el retablo del Cristo por 500 patacones⁸. Desconocemos el nombre de los escultores que lo hacen, aunque sí sabemos de su trabajo itinerante. Probablemente residían en Cuenca y, ante una obra de cierta envergadura como la del Cristo de Girón, solían desplazarse para realizar su trabajo a los lugares cercanos a las fuentes de materia prima, ya que los caminos eran de difícil tránsito como para trasladar el material en bruto, que en este caso fue la madera de cedro, la cual se hallaba en los bosques al oriente del pueblo de Paute. De estos lugares también salió la madera para el retablo de las conceptas, del cual sabemos, que se obtuvo concretamente de los bosques del Pan y que costó 970 patacones, incluida la utilizada en la fábrica de la iglesia⁹. Pues bien, en Paute trabajaron los artistas del retablo del Santo Cristo de Girón. Una vez que éste tomó su forma definitiva fue trasladado a la ciudad de Cuenca para recibir los últimos retoques escultóricos en los talleres del maestro y de allí pasaría al pueblo para ser ensamblado. Todo el traslado de la obra se realizó por los indios de Paccha y Gualaceo a los que se pagó por el trabajo 1222 pesos; el número de indios utilizados fue de 120 para el traslado del primer cuerpo y 40 para el segundo¹⁰.

Para ensamblarlo se trasladaron el maestro y sus oficiales al pueblo de Girón y por tal trabajo se les pagó 70 pesos a los oficiales y 12 al maestro. El número de los primeros fue de 8, que ganaban a dos reales diarios y que trabajaron durante un mes. Probablemente esos mismos artistas realizan los dos altares laterales del Cristo, que costaron 80 pesos cada uno, y el altar mayor, del cual no conocemos

⁸ A.C.A/C. *Economía*, leg. (7), f. 4.

⁹ *Resumen de los datos de la fábrica de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Cuenca*. Archivo del Convento de las Conceptas, s/n, f. 25.

¹⁰ A.C.A/C. *Economía*, leg. (7) 6, f. 10v.

⁷ *Resumen de los datos de la fábrica de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Cuenca*. Archivo del Convento de las conceptas, s/n, f. 24.

el precio, solamente, que no llegó a dorarse¹¹. Por tanto, el retablo mayor y los laterales del Cristo son obras abordadas por completo en el pueblo de Girón, aprovechando la estancia allí de los escultores para ensamblar el retablo del Santo Cristo y, sin duda, hemos de pensar también en obras de menor calidad, pues se utiliza madera de la tierra, probablemente nogal.

Por la época en la que se trabajan los retablos, trabajó un maestro escultor en las puertas de la iglesia llamado Joan Puniña, el cual pensamos que no tenía nada que ver con el maestro que hace el retablo, pues su cuenta aparece desglosada aparte¹².

Tras el trabajo de los escultores van a llegar a Girón los doradores, cuyo trabajo itinerante seguía siempre al de los anteriores. El nombre de estos artistas si nos es conocido; fueron Manuel del Corro y Feliziano Matute, que cobraron 70 pesos por su trabajo en el retablo, además de otros 10 que cobraron por dorar un frontal¹³. No sabemos la cantidad de libros de oro que utilizaron en ello, aunque sí tenemos noticia que para tal menester hubo una donación de 230 libros que corrieron a cargo de Doña Francisca Alba, el Dr. Herrera y D. Thomas de Neyra; todos ellos importantes personajes de la sociedad cuencana de aquellos momentos. El Dr. Herrera, a la sazón cura y vicario en Cuenca, había desarrollado anteriormente su labor como párroco y administrador de la cofradía del Cristo en el pueblo de Girón¹⁴.

La labor de estos retablos finaliza en 1727 y queda interrumpida durante unos 40 años, pues surgirán problemas entre el mayordomo de la cofradía del Cristo, Dr. Avilés, y el sucesor del cura Abad, Dr. Lucas Pérez Gordillo. Uno de esos problemas se centrará en el recién construido retablo del Cristo, pues tradicionalmente se venía utilizando para el alumbrado de la imagen cera de Castilla; pero desde los años treinta se comenzó a utilizar cera de la tierra, la cual, según el mayordomo, despedía mucho humo y deterioraba el dorado de la hornacina, además de reducir los ingresos de la cofradía, ya que la venta de cera de Castilla era mo-

nopolio de ésta, mientras que la cera de la tierra lo era del cura¹⁵.

Las obras se vuelven a retomar en tiempos del Dr. Egües y Villamar, cura alabado por su labor en el informe de Merisalde y Santisteban¹⁶. Lo cierto es que este sacerdote vuelve a llamar a Cuenca a nuevos artistas para elaborar el tabernáculo del altar mayor en el año de 1765¹⁷.

Sabemos que ahora toda la labor de escultura y ensamblaje es realizada en el pueblo de Girón y para ello se desplazan allá los escultores Lucas Paltán y Mariano López¹⁸. El primero cobraba por su trabajo tres reales y medio mientras que el segundo recibía un real menos; la diferencia de salario nos hace pensar en la diferente calidad y fama de los artistas. Es muy probable que el contrato de dos escultores se deba al carácter itinerante de éstos, pues no trabajan en Girón de manera continua y se debió hacer para acelerar la obra. El primero sabemos que trabajó 184 días entre los años 1765 y 1769; el segundo tan sólo sabemos que trabajó en los años de 1765, 1767 y 1768, probablemente en las temporadas que abandonaba su trabajo Lucas Paltán. Es muy significativo que sea éste quien trabaja el último año, pues sin duda por su mayor fama se le concedió el dar los retoques finales¹⁹.

Tras la realización de sus obras llegan temporalmente a Cuenca los doradores. El maestro será esta vez Bernardino Oleas, al que acompañan cinco oficiales: Xavier Narbaes, Nicolás Bermeo, Josef Villalta, Manuel Merchán y Ambrosio Arse. Curiosamente todos ganan dos reales por día, aunque salvo a Oleas, al que se le denomina maestro y encabeza la lista, el resto reciben el nombre de ofi-

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, f. 18v.

¹³ *Ibid.*, f. 43.

¹⁴ PANIAGUA PÉREZ, P.: *Op. cit.*

¹⁵ Todo el problema de la cera del Cristo y deterioro de su retablo está estudiado por J. Paniagua Pérez en la obra citada y se recoge en la documentación en el A.C.A/C. (*Cofradías*, leg. 10564).

¹⁶ MERISLADE Y SANTISTEBAN, S.: *Relación Histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, págs. 34-35. Los elogios que el autor hace de este sacerdote contrastan con los que hace del clero en general, que acusa de todo tipo de excesos como se puede apreciar en la misma obra entre las págs. 80-84.

¹⁷ A.C.A/C. *Economía*, leg. 11429, f. 18.

¹⁸ *Ibid.*, ff. 18-18v.

¹⁹ A.C.A/C. *Cofradías*, leg. 10564, f. 5.

ciales²⁰. Tampoco la labor de estos artistas fue continua, pues trabajan entre los años 1773 y 1777.

3. LA VIDA DE LOS ARTISTAS EN SUS DESPLAZAMIENTOS

Resulta evidente que el artista no se desplazaba de manera continua al lugar de su trabajo y por ello sus familias permanecían en Cuenca mientras ellos desarrollaban su labor en otros lugares, incluso, a veces, se les enviaba dinero a través de terceros cuando se trasladaban a la ciudad.

Los viajes de desplazamiento eran pagados por quien había encargado la obra, al menos el primero y último viaje, pues en Girón no sabemos que los viajes que se hicieron interrumpiendo las obras fuesen abonados por el cura. El traslado, tanto de artistas como de herramientas necesarias se hacía a lomos de mula al mismo tiempo; sin embargo, los materiales necesarios para las obras iban llegando según las necesidades y pagados directamente por el cura. No sabemos si los desplazamientos de maestros y oficiales se hacían en las mismas condiciones, pues en el único caso en que nos aparece desglosado el gasto es en el del maestro Oleas, cuyos portes costaron cuatro reales, mientras que el de todos sus oficiales sólo costó seis reales. No es probable que para el maestro las comodidades del viaje fuesen mayores, sino que con él llegarían las herramientas necesarias o al menos aquellas que debían ser más delicadas²¹.

En los viajes siempre solía actuar de acompañante un indio de la comarca, pues, sin duda, éstos conocían bien las condiciones de los caminos y los atajos. El camino de Girón, no debía ser de los peores de la provincia, pues estaba dentro de los habitualmente utilizados por los comerciantes de la carrera de Lima; aunque tampoco hemos de pensar que era excesivamente bueno, ya que las fuerzas vivas de la ciudad, en un informe que se les solicitó para la revitalización económica de la provincia, en 1791, suelen coincidir en la necesidad de restaurar todos los caminos por las malas condiciones en que

se hallaban y lo perjudicial que ello era para el comercio²².

Nada sabemos de la residencia de los artistas mientras permanecían en el pueblo, aunque probablemente se albergaban en alguna casa de la cofradía o de la iglesia, o se pagaban su estancia en alguna posada o casa particular. Lo cierto es que la iglesia no hace ningún descargo por la residencia de éstos.

La manutención sí sabemos que corría por cuenta de la iglesia y la cofradía del Santo Cristo, lo cual nos permite conocer la dieta de estos artistas, en la que, claramente, queda marcada la diferenciación social de que gozaban. Básicamente, su alimentación consistía en carne de novillo, maíz, patatas, sal y chicha, es decir, la calidad de la dieta era muy superior a la de otros artesanos y trabajadores que colaboraban en las obras de la iglesia y, por supuesto, que la de los indios que prestaban temporalmente sus servicios personales.

Los sueldos que ya han sido especificados anteriormente, no eran cobrados al finalizar la obra, sino que los artistas iban recibiendo paulatinamente determinadas cantidades por cuenta de sus encargos y días de trabajo, incluso se les llegaba a adelantar dinero con mucha frecuencia.

El encargo de la obra se podía contratar por adelantado, pero a medida que avanza el siglo se va perdiendo esta costumbre por la de pagar un salario a los artistas y facilitarles el material la propia iglesia. Ello tendría mucho que ver con los continuos desplazamientos de los artistas para realizar otras obras o atender su taller de Cuenca; incluso, tendría que ver también con la mala fama de éstos y en general de toda la sociedad cuencana en cuanto a su vagancia y poca formalidad, lo cual aparece citado con mucha frecuencia en los libros de viajes e informes de la época²³.

Alguna razón hay que darle a esa mala fama de los cuencanos en el siglo XVIII, cuando vemos que,

²² Este documento, que se halla en el A.N.H./C., *Gobierno-administración*, leg. 10 nos ofrece los informes del cabildo secular, cabildo eclesiástico, gremio de agricultura y minería, etc., y todos ellos coinciden en el hablar de la mala situación de los caminos a lo largo del documento, que consta de 20 folios.

²³ PANIAGUA PÉREZ, J.: La esclavitud en Cuenca de Perú (1770-1810), *«Estudios Humanísticos. Geografía, historia, Arte»*, 8, págs. 121-143.

²⁰ A.C.A/C. *Economía*, leg. (7) 6, ff. 26-28v.

²¹ *Ibid.*, f. 19.

tras la realización de su trabajo, muchos de los artistas que trabajan en Girón, acaban debiendo dinero a la iglesia; así el escultor Lucas Paltán y el dorador Xavier Narbaes entre otros.

4. LOS MATERIALES

No solamente las influencias estilísticas seguían a los artistas en su camino hacia Girón y otros pueblos de la jurisdicción de Cuenca, sino que con ellas llegaban también las influencias de los materiales a utilizar en los retablos. Probablemente esos materiales llegaron al pueblo a través de Cuenca habiendo partido de otros centros de la provincia o de lugares más alejados como Quito, Guayaquil, Lima o la propia metrópoli.

La madera, elemento primordial, hemos visto que provenía en parte de las tierras del oriente del pueblo de Paute, pero si no era para obras de gran utilidad, como el retablo que tuvo el Cristo o el que tiene el convento de las conceptas, se podían utilizar otras maderas procedentes de lugares cercanos a aquel en que se realizase la obra. Eso sucede con el retablo mayor y con los laterales del Cristo de Girón.

El yeso se obtenía en la propia ciudad de Cuenca o en el cercano pueblo de Baños, lugar en que se podía comprar a precios más ventajosos. Se trasladaba al pueblo en mulas y allí era molido y beneficiado por los llamados «semaneros» para que pudiese ser utilizado por los escultores. Lo mismo sucedía respecto al cocinado de la cola. Pero, además del yeso se utilizaba en los retablos de esta época el llamado albayalde, si bien en el caso de este producto no se nos explica para nada su procedencia²⁴.

El pan de oro provenía de donaciones como las que ya hemos visto o se compraba a comerciantes de Cuenca, aunque éstos no solían disponer de las cantidades que se necesitaban para obras de envergadura como las de Girón; por ello, había que traer gran parte de este material desde Quito. Algo parecido sucedía con la plata, utilizada para dorar las partes no visibles de los retablos. El precio de cada

libro de oro era de cinco reales, mientras que el de la plata era de cuatro reales, pero sin duda los libros de este material tenían bastantes más hojas²⁵.

Los otros productos importados para la elaboración de estos retablos fueron el bermellón, a diez pesos la libra; el cardenalillo, al mismo precio; el carmín, a ocho pesos, los polvos azules a cinco pesos y otros productos de los que no conocemos su precio como el azafrán y alumbre de Castilla y el azarcón²⁶. Es decir, hay un predominio de las tonalidades rojizas y doradas sobre el resto de los colores.

Hasta el momento nada sabemos de la forma en que se aplicaron todos estos materiales a los retablos, pero nada debía distinguirlo de la aplicación que de ellos se estaba haciendo en la Península Ibérica.

5. CONCLUSIONES

El caso de los retablos de Girón se nos muestra como un buen ejemplo de lo que fue la vida itinerante de los artistas escultores y doradores de la ciudad de Cuenca y, en general, de muchos lugares de América; además de lo que esto suponía en el panorama artístico de aquellas latitudes.

La iglesia fue, sin duda, el elemento principal en la apertura de caminos para el arte español de Hispanoamérica. Sus necesidades obligaron en un primer momento a la utilización de artesanos para desarrollar un arte sacro de acuerdo con las necesidades imperantes de los primeros tiempos de las colonias²⁷; pero, en el siglo XVIII, nos encontramos ya con verdaderos artistas que dominan las téc-

²⁵ A.C.A./C., *Cofradías*, leg. 10564, f. 25.

²⁶ El azarcón es la denominación que recibe el óxido de plomo cuando se encuentra en estado natural, aunque también puede obtenerse por calcinación. No queda claro si la denominación de «azarcón» en la documentación se refiere a ese óxido de plomo, pues por error también se podía dar tal denominación a otro tipo de óxidos como el hierro. Sea lo que fuere, lo característico es su color rojo, aunque si corresponde a óxido de plomo la tonalidad sería de un anaranjado muy vivo.

²⁷ El predominio de los artesanos sobre los artistas al principio de la época colonial está perfectamente recogida en la obra de S. SEBASTIÁN LÓPEZ, J. DE MESA FIGUEROA y Teresa GISBERT DE MESA en *Summa Artis*, vol. XXVIII «Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia», Madrid, Espasa-Calpe, 1985, págs. 93-98.

²⁴ Albayalde es el nombre con el que en la documentación aparece denominado el material vulgarmente conocido como «Blanco España».

nicas del retablo, incluso en ciudades de segundo orden como Cuenca, lo cual hará participar a los pueblos de su jurisdicción de verdaderas obras de arte, como en el caso de Girón. Esos artistas del XVIII disponían para su trabajo de importantes talleres especializados con una organización prácticamente copiada de la española²⁸.

A pesar de que hayamos hablado de un «barroco cuencano» durante el siglo XVIII, ello no significa la existencia de un arte netamente azuayo, ni siquiera ecuatoriano; sino que hemos de seguir hablando de un arte español y más concretamente andaluz, que al ser elaborado en un medio geográfico distinto y por artistas autóctonos sufre algunas variaciones respecto al original peninsular en cuanto a materiales y utilización de algunas formas del lenguaje artístico.

En la expansión de ese arte español, además de la religión católica y sus instituciones, jugarán un gran papel los artistas, que con su trabajo trasladan de un lugar a otro de la provincia las formas al servicio de las creencias impuestas. En el caso de los escultores de retablos y doradores, son ellos mismos los que se trasladan para ejecutar la obra, con ello ejercieron una influencia mucho más directa sobre determinados artesanos que seguían trabajando en la región para obras secundarias o de menos envergadura.

El desplazamiento de estos artistas hacía que se sintieran menos ajenos a la realidad social para la

que iba dedicada la obra pues debían convivir con sus clientes y estar expuestos a una continua vigilancia, con todo lo positivo y negativo que esto podía llevar consigo.

Económicamente hablando no parece que fuese muy boyante la vida de estos artistas itinerantes, que si bien se llevaban una parte importante del excedente de la comunidad, por otro lado, hacían que éste volviese a revertir en ella por los gastos que suponía su estancia en el lugar. Además, sabemos que proporcionaron trabajo a determinados sectores de la sociedad, pues los tratados de materiales y las labores más burdas requerían la presencia de una mano de obra del lugar donde se ejecutase la obra.

El artista, pues, actúa como impulsor y propagador de los ideales religiosos y artísticos del momento por los lugares más recónditos de la geografía andina, trasladándose a los lugares donde sus clientes lo solicitan; esto se aprecia muy bien en la iconografía, donde si en temas vegetales y animales existe una gran riqueza, no ocurre lo mismo en las representaciones de temas religiosos donde sin duda el artista tenía problemas para mantenerse en la ortodoxia, la cual era muy vigilada por los representantes de la Iglesia, sobre todo en pueblos como Girón, donde había un predominio de la población indígena siempre en peligro de recaer en la idolatría.

²⁸ En esta misma idea está el profesor G. CESPEDES DEL CASTILLO: *Historia de España*, vol. VI, «América Hispánica», Barcelona, Labor, 1983, págs. 306-307.

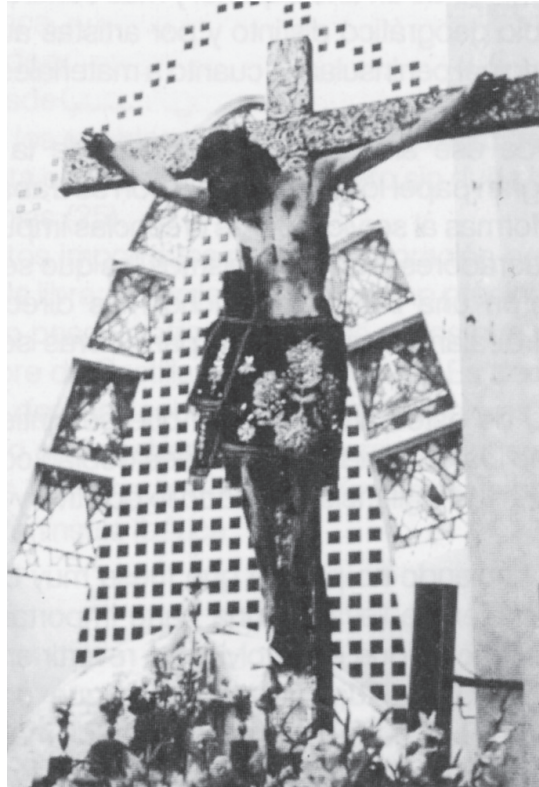


Foto 1: Cristo de Girón. Único resto del antiguo retablo que se puede contemplar.

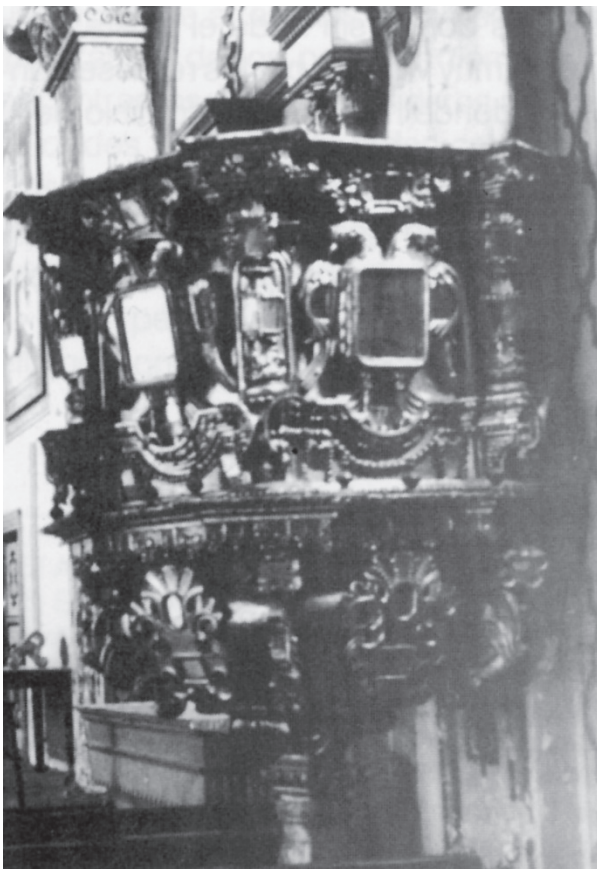


Foto 2: Púlpito del Carmen de la Asunción.

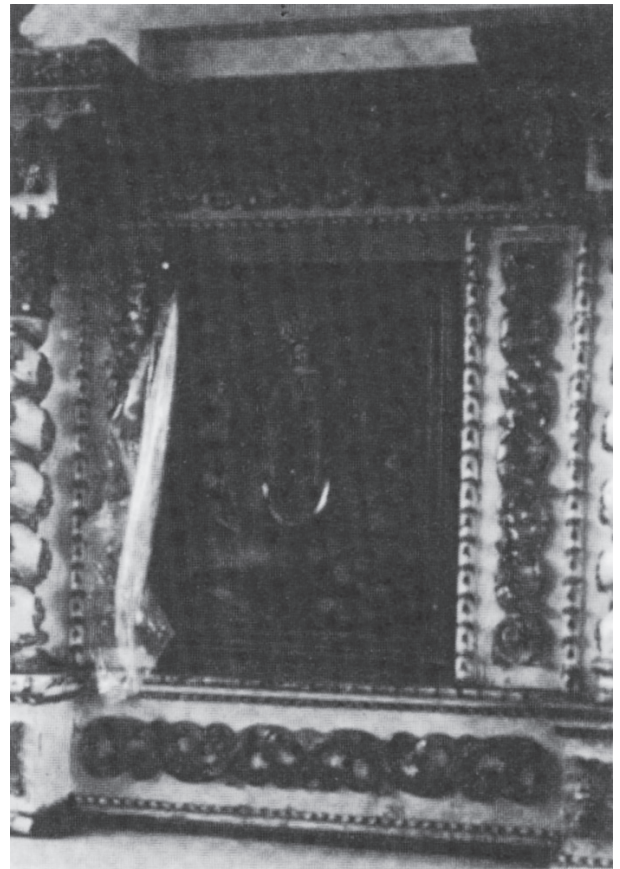


Foto 3: Resto del retablo de Gualaceo.



Foto 4: Detalle de la calle lateral izquierda del retablo de las conceptas.

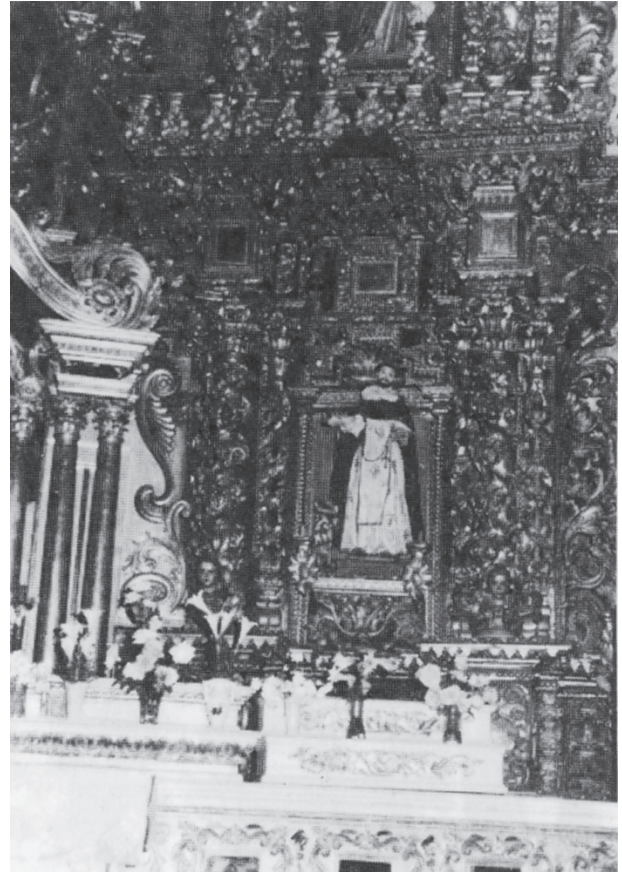


Foto 5: Detalle de la calle lateral derecha del retablo de las conceptas.

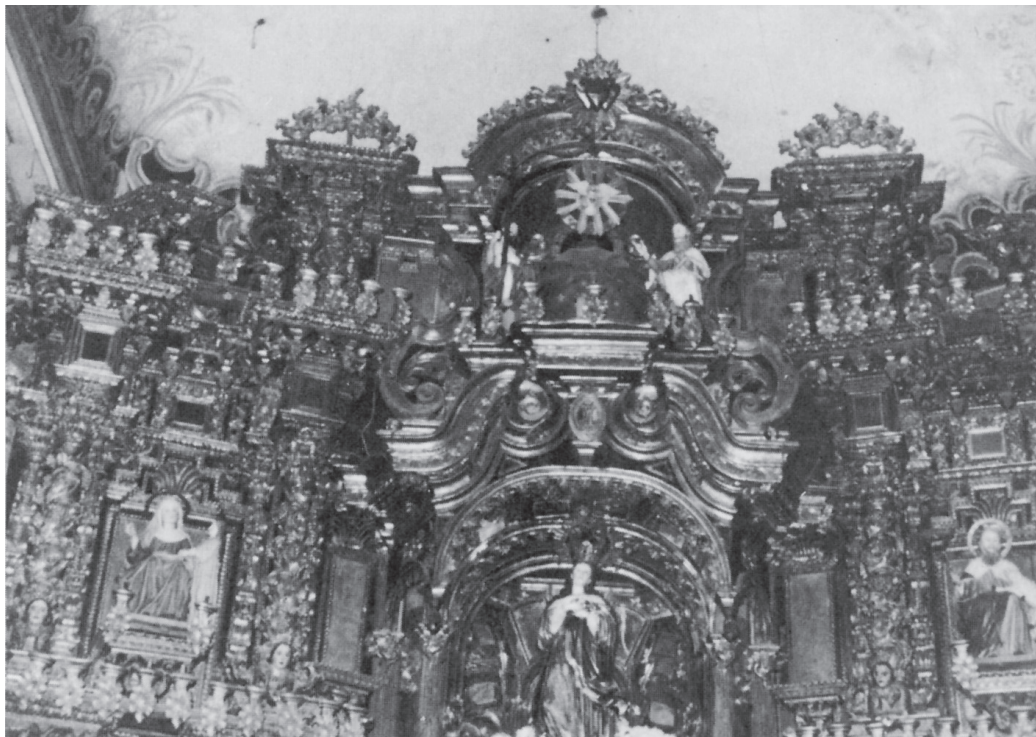


Foto 6: Detalle de la parte superior del retablo de las conceptas.

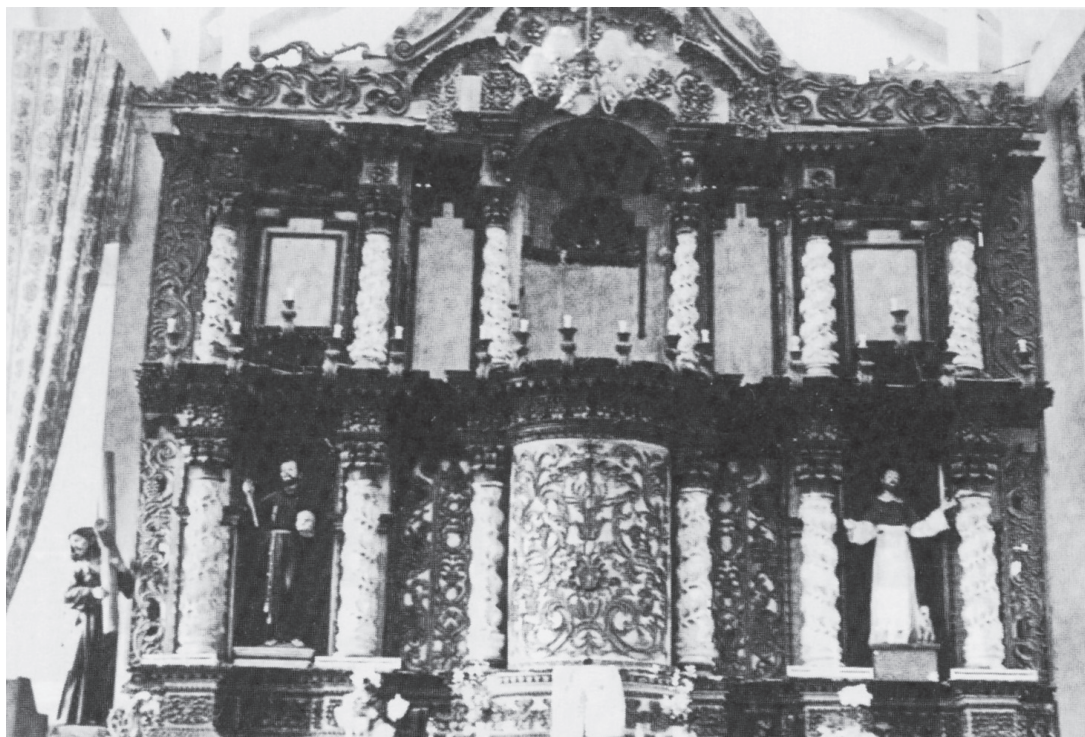


Foto 7: Retablo de la iglesia parroquial de Paccha.

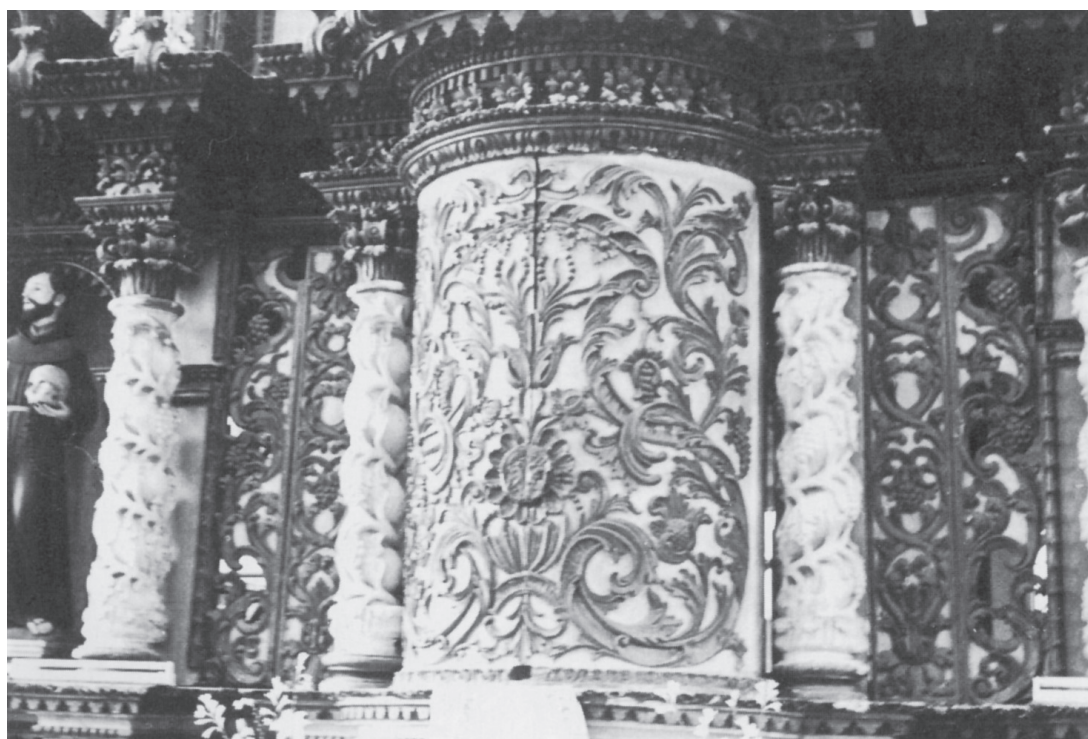


Foto 8: Detalle del retablo de Paccha.