

FORTUNA PICTÓRICA DEL *APOSTOLADO* DE JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA

THE RECEPTION OF THE *APOSTOLATE* BY JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA IN PAINTING

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA Y XIMENA CARCELÉN
Universidad de Valladolid

Resumen

El *Apostolado* realizado por el grabador Juan Antonio Salvador Carmona hacia 1790-1795 constituye un original conjunto de tipificaciones humanas. El cardenal Lorenzana, a quien se dedicaron las estampas, probablemente propició su difusión. Los grabados sirvieron de modelo para otras series pictóricas, que lo siguieron con fidelidad. Se presentan tres ejemplos de ello: dos en Quito (Ecuador) y uno en el Monasterio de Oña (Burgos).

Abstract

The *Apostolate* engraved by Juan Antonio Salvador Carmona around 1790-1795 is an original collection of human characterizations. The cardinal Lorenzana, whom the engravings are dedicated to, probably had promoted their diffusion. The images had been used as a model for another painted series, which followed him faithfully. Three examples of these are: two in Quito (Ecuador) and one in the Monastery of Oña (Burgos).

Palabras clave

Apostolado. Juan Antonio Salvador Carmona. Fuente gráfica. Quito (Ecuador). Oña (Burgos).

Key words

Apostolate. Juan Antonio Salvador Carmona. Visual source. Quito (Ecuador). Oña (Burgos).

1. JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA Y SU APOSTOLADO

Una de las personalidades de obligada cita en el nacimiento de la “escuela española” de grabado durante la Ilustración es Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805)¹. Perteneciente a una familia de artistas procedentes de Nava del Rey (Valladolid), todos ellos triunfaron en la Corte, aunque los que más brillaron fueron su tío, el escultor Luis Salvador Carmona (1709-1767)², y su hermano, el grabador Manuel Salvador Carmona (1734-1820)³. Juan Antonio se formó primero como escultor junto a Luis y luego -y ya, definitivamente- como grabador. Según relata en su autobiografía, mientras esperaba la vuelta de Manuel, quien disfrutó de una pensión durante once años en París, aprendió el cultivo del grabado en el taller de Tomás López, especializado en la estampa geográfica⁴. De regreso a Madrid en 1763, Manuel adiestró a su hermano menor en el grabado al buril y al aguafuerte. A partir del año siguiente, Juan Antonio ya empezó a abrir planchas al aguafuerte, en las que seguía dibujos de su hermano o con las que reproducía obras de arte, ya fueran de pintura, ya de escultura. En 1770 fue admitido como Académico Supernumerario por la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Una parte de la actividad de Juan Antonio Salvador Carmona se dedicó a la estampa religiosa. Tras el ambicioso proyecto de ilustrar una edición del *Flos Sanctorum* con las imágenes de las festividades y de los santos de cada día del año, sobre dibujos de Antonio González Velázquez, llevado a cabo tan solo

¹•El estudio más amplio sobre este artista sigue siendo el de RODRÍGUEZ MOÑINO, A., “Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del siglo XVIII (1740-1805)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI (1952), pp. 47-86. Publicado de forma independiente con la colaboración de LORD, E. A. y el subtítulo *Noticias biográficas y catálogo de sus obras*, Madrid, 1954. Con anterioridad, aparece su mención en CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, 1800, p. 308; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (ed. facs. 1975), pp. 615-616 y VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, t. II, Madrid, 1889, p. 111. Más recientemente, AA. VV., *El grabado en España (siglos XV a XVIII)*, t. XXXI de la col. *Summa Artis*, Madrid, 1987, *passim*; GALLEGO GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, 2º ed., Madrid, 1990, pp. 283-284; y [BARRENA, C.], “Juan Antonio Salvador Carmona”, en *Maestros del grabado. Siglo XVIII. La Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1991, pp. 39-40.

² Las monografías más completas sobre él: GARCÍA GAINZA, M., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Navarra, 1990 y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990.

³ CARRETE PARRONDO, J., *El Grabado calcográfico en la España Ilustrada. Aproximación histórica. Estampas de Manuel Salvador Carmona. Repertorio de Grabadores Españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1978; IDEM, *El grabado a buril en la España ilustrada. Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

⁴ Según relata en su autobiografía, publicada por RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, pp. 61-62.

parcialmente⁵, el conjunto de mayor empeño en este terreno fue el del *Apostolado*. Sus planchas, grabadas al aguafuerte, se conservan en la Calcografía Nacional de Madrid⁶, que las adquirió a la muerte del artista⁷, en unión de otras muchas realizadas por él⁸. En realidad no es un conjunto cerrado y limitado a los discípulos más allegados a Cristo, sino que abarca un total de veintiocho imágenes, pues a los *Apóstoles*, que suman trece, al haber incorporado las dos opciones de *San Matías* y *San Pablo* en la sustitución de Judas Iscariote, se añaden *San Bernabé*, los dos Evangelistas que no fueron seguidores directos de Cristo (*San Lucas* y *San Marcos*), el *Salvador*, la *Trinidad*, la *Virgen*, *San José*, *San Joaquín*, *Santa Ana*, *San Juan Bautista*, los *Cuatro Padres de la Iglesia Occidental* y *Santo Tomás de Aquino*⁹. Se conocen varios ejemplares de la serie completa¹⁰. El artista realizó otra versión, de tamaño inferior y con algunas variantes¹¹, como relató en el pequeño manuscrito con su autobiografía¹².

El *Apostolado* constituyó, junto al grupo de los Evangelistas, el conjunto hagiográfico de mayor éxito en la iconografía cristiana a lo largo de los siglos, debido no sólo a la proximidad a Cristo de sus miembros sino también a la difusión doctrinal que se les confió, de la que se convirtieron en paradigma. Sin duda Carmona conoció algunas series de este tema obra de grandes maestros, como las de Ribera o Rubens que, procedentes de las colecciones reales, se conservan en el Museo de Prado¹³, además de otras, como las pertenecientes a

⁵ Tan sólo ilustró el mes de enero y los primeros diez días de febrero, CARRETE PARRONDO, J., *Flos Sanctorum*, Oviedo, 2000.

⁶ Agradecemos a don Clemente Barrena su amabilidad para la consulta de estos grabados en la Calcografía Nacional.

⁷ La Real Calcografía pagó a los herederos 16.000 reales por 107 grabados, OSSORIO Y BERNARD, M., *ob. cit.*, p. 616.

⁸ CASARIEGO, R. (ed.), *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987, p. 45, nº 492-519.

⁹ Todas ellas son estampas calcográficas, realizadas con talla dulce, y miden 348 x 232 mm.

¹⁰ Además de la colección que perteneció a Rodríguez Moñino y de las que se conservan en la Biblioteca Nacional (RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, pp. 73-76) y en la Calcografía Nacional, otra serie se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, CASTELLANO, M. T. y ESPEJO, P., "Grabados pertenecientes a la Calcografía Nacional en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, *APOTHECA. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba*, 3 (1983), pp. 27-28.

¹¹ CASARIEGO, R. (ed.), *ob. cit.*, p. 45, nº 520-547.

¹² "Ha grabado un *Apostolado*, Sacrafamilia, Evangelistas y Doctores de la Iglesia, cuya colección consta de 28 estampas en medio pliego de dha marca: son medias figuras con adornos alusivos de las cuales las que comprende el *Apostolado* las dedicó al Emmo. y Exmo. Sor. Cardenal de Lorenzana Arzobpo de Toledo. Esta misma colección la ha grabado también en octavo y puede servir para registros de libros", RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, p. 63.

¹³ *Museo del Prado. Inventario general de pinturas*, t. I: *La colección real*, Madrid, 1990, pp. 263-264 (Ribera) y 412-413 (Rubens).

“las producciones de las Bellas Artes de qe. tanto abunda la Italia”, que pudo ver en durante su viaje a Roma en 1778¹⁴.

La tipificación humana que Juan Antonio Salvador Carmona eligió para la configuración de los componentes de su *Apostolado* es una de las más insólitas del arte español. En gran medida se aparta de las convenciones usuales para esta iconografía y de sus modos de representación, ya que, en lugar de la frontalidad en la presentación de la figura, de su caracterización serena y de su individualización basada en el atributo o símbolo del martirio, Carmona impone el giro de los cuerpos, la expresividad de los personajes y una acusada diferenciación de cada uno de ellos. Como ha sido reconocido por los estudiosos que se han ocupado de la obra de Carmona, ya desde los inicios de su obra grabada se hallaban presentes una cierta tendencia realista y una particular sensibilidad hacia los efectos de claroscuro. En esa misma línea, en las láminas del *Apostolado* el artista aplica a sus figuras un gusto por lo singular y un naturalismo en el tratamiento de facciones, ropajes, anatomías y gestos derivados de la tradición barroca, que difícilmente concuerdan con los ideales neoclásicos que triunfaban en el momento de la concepción de la serie, especialmente en el ámbito académico al que pertenecía el artista. Por el contrario, las medias figuras de los Apóstoles fueron sobriamente enmarcadas con motivos plenamente en boga: neoclásicas palmas y láureas, por encima, y anticuarias cabezas de leones con argollas, por debajo. A la intensidad de la imagen contribuye también la escala elegida, entre el busto y el medio cuerpo, con una aproximación que le proporciona una efectista inmediatez. En las composiciones predomina la diagonal, marcada por la iluminación celestial -que sustituye al nimbo alrededor de las cabezas-, por la posición de la figura y por las miradas de los mártires hacia el cielo. Otras veces los personajes se concentran sobre si mismos (*San Juan*, *San Marcos*) o miran al espectador (*San Pablo*). Los Apóstoles, con pretensiones de retrato, son representados desde una gran variedad de ángulos; hay, incluso, algún giro de recuerdo miguelangelesco (*San Judas Tadeo*) o algún sorprendente punto de vista posterior (*San Mateo*). Cabellos y barbas -algunas de reminiscencia tizianesca o rubeniana, como en *San Pablo* y *San Bernabé*- se despliegan con libertad y las indumentarias se comportan con cierto desorden lo que, en ocasiones, permite visualizar parcialmente la anatomía desnuda, como en *San Simón* (fig. 1) o *San Bartolomé* (fig. 5). La cabeza de *Santiago el Mayor* evoca ciertos tipos velazqueños. Los ejemplos más sobresalientes por su expresividad son los de *San Andrés*, *San Mateo*¹⁵, *San Matías* y *San Felipe* (fig. 4). En este último se puede reconocer su antecedente en el grabado *Cosa ridicolosa*, salido del taller veneciano de los

¹⁴ Con motivo de la boda de su hermano Manuel con la hija de Mengs, RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, p. 62.

¹⁵ Así se mantiene igualmente en sus copias pintadas, como la que se conserva en el Monasterio de San Salvador en Oña (Burgos) (fig. 3). Véase más abajo.

Sadeler¹⁶; aunque carente de la intención bufa de éste, comparten la postura, la cracterización de la cabeza y la blandura de las facciones¹⁷.

2. JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA Y EL CARDENAL LORENZANA

Como el mismo artista afirmaba en su *Noticia* autobiográfica, cada uno de los grabados de los Apóstoles se acompaña de un texto que, tras identificar al personaje en cuestión, contiene una dedicatoria al cardenal Francisco Antonio de Lorenzana (1722-1804)¹⁸ y termina con la indicación de la autoría de las estampas. La relación con el eclesiástico, que había comenzado a ocupar la sede arzobispal de Toledo en 1772, ya tenía antecedentes en la familia Salvador Carmona. En 1775 el hermano de Juan Antonio, Manuel, había llevado a cabo -en unión de Joaquín Ballester, siguiendo ambos los diseños de Mariano Salvador Maella- los grabados con los que se ilustraba la edición del *Breviarium Gothicum, secundum regulam beatissimi Isidori*, que publicó Lorenzana para recuperar el rito hispano-mozárabe¹⁹. El trabajo de los hermanos Salvador Carmona -a los que habría que unir el de su tío Luis, el célebre escultor- en la Corte y su entorno les haría bien conocidos para el Cardenal.

La realización de la serie se data con posterioridad a 1789, ya que en ese año se dio la coincidencia de que Lorenzana fue nombrado Cardenal y de que Juan Antonio Salvador Carmona fue designado como “Grabador de Cámara de S. M.”, tal como se titulan ambos en las láminas de los Apóstoles. El artista veía así revalidado el nombramiento que Carlos IV le había concedido tres años antes, cuando aún era Príncipe de Asturias²⁰.

Por otro lado, la marcha de Lorenzana a Italia en 1797 y su posterior renuncia a la sede arzobispal toledana en 1800 obligan a fechar estas láminas con anterioridad. Probablemente haya que situar la apertura de las planchas del *Apostolado* en el primer lustro de los 90, pues es posible que Juan Antonio

¹⁶ RAMAIX, I., *The illustrated Bartsch*, t. 70, parte 4 (suplemento): *Johan Sadeler I*, [Nueva York], 2003, p. 244, nº 197.

¹⁷ RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, p. 57, criticó la figura de Carmona por su “abultada y fofa superficie de la carne... que da la impresión de ser de algodón”.

¹⁸ Arzobispo de Toledo entre 1772 y 1800 y Cardenal desde 1789. Previamente había sido Arzobispo de Méjico entre 1766 y 1772. En 1794 fue nombrado Inquisidor General.

¹⁹ FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, “El cardenal Lorenzana y la pervivencia del rito hispano-mozárabe”, en PANIAGUA PÉREZ, Jesús, *España y América en el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, León, 2005, pp. 433-445.

²⁰ RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *ob. cit.*, pp. 54-55 y 63.

Salvador Carmona, conecedor del interés editorial de Lorenzana²¹, quisiera ganarse el favor del recién nombrado Cardenal, especialmente con vistas a la recepción de encargos de grabados con los que ilustrar libros de contenido religioso, para los que estaba destinada la *serie minor* del *Apostolado*, concebidas sus imágenes como “registros” o ilustraciones de publicaciones de temática religiosa, según las palabras del propio artista.

Lorenzana, prototipo de clérigo ilustrado²², se distinguió por sus empresas catequéticas y culturales durante su ocupación de las sedes arzobispales de Méjico (1766-1772) y de Toledo. En sus años americanos desempeñó una amplia labor pastoral, de la que formaron parte la publicación de varios catecismos y la convocatoria del IV Concilio Provincial, celebrado en 1771²³. Su interés por el ámbito de su mandato espiritual le llevó a interesarse por los indígenas en diversos aspectos, no sólo en una dimensión evangelizadora, sino también cultural y humana, y a editar una *Historia de la Nueva España* basada en los textos de Hernán Cortés²⁴. Interesado por la amplia gama de posibilidades raciales que ofrecían las castas novohispanas, poseyó una colección de pinturas sobre ello²⁵. Una vez en Toledo, entre sus numerosas iniciativas culturales se encuentran la apertura a la consulta pública de la Biblioteca Arzobispal, la construcción del edificio de la Universidad²⁶ y la nueva decoración del claustro bajo de la Catedral, con una serie de escenas relativas a santos locales²⁷, a cargo de Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Francisco Bayeu (1734-1795), realizadas entre 1776 y 1787.

El interés de Lorenzana por la imagen artística como un instrumento de catequesis y la contribución del pintor en la comunicación con el fiel ya había sido recogido en las *Reglas que deben observar los pintores cristianos*²⁸,

²¹ En 1804, poco antes de morir, publicaba en Roma una edición del Misal Mozárabe de Cisneros, *Missale Gothicum secundum regulam beati Isidoro Hispalenses episcopi*, FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, *ob. cit.*, pp. 441-442.

²² SIERRA NAVA, L., *El Cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, 1975.

²³ ZAHINO PEÑAFORT, L. (rec. doc.), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, Méjico, 1999.

²⁴ *Historia de Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, Méjico, 1770 (ed. facs. 1980).

²⁵ Obra de José Joaquín Magón, a mediados del siglo XVIII, MUES ORTS, P., “Ruido de gentes, concierto de pieles. El arzobispo Lorenzana y la pintura de castas”, *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, León, 2005, pp. 251-275.

²⁶ A este propósito, véase SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (coord.), *El cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 1999.

²⁷ Interpretada como parte de un “proyecto toledanista”, véase MINGO LORENTE, A. de y GARCÍA BRICEÑO, J., “Éxaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad de Toledo”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 218 y ss.

²⁸ ZAHINO PEÑAFORT, L. (rec. doc.), *ob. cit.*, pp. 279-280.

aprobadas en el IV Concilio de Méjico, según las cuales, el artista debe “poner como vivo lo cierto” (III), ya que “es un predicador mudo... que hace más impresión en el que mira y que su obra es más estable que la de un orador”(V). La regla VIII consideraba que la emotividad era parte esencial de la pintura devota, “pues se puede y debe juntar el primor del arte con la verdad del Misterio, y afectos que más muevan los de nuestra católica religión”. El *Apostolado* de Carmona destilaba, sin duda, emoción y la ecléctica tipificación de sus personajes presentaba, además, una extraordinaria variedad humana, lo que también sería del gusto de Lorenzana. No sería extraño, pues, que el arzobispo hubiera contribuido a la difusión de la serie con el envío de sus estampas a diversos lugares, entre los que se encontrarían algunas sedes episcopales americanas, como se puede deducir de su repercusión pictórica.

3. LAS SERIES PICTÓRICAS INSPIRADAS EN EL APOSTOLADO DE JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA

Hasta ahora Juan Antonio Salvador Carmona ha sido estudiado por sus grabados, bien según su propio diseño, bien a partir de pinturas realizadas por artistas del pasado, como Murillo o Lucas Jordán, o contemporáneos a él, como Mengs. Pero su misma obra, en concreto su *Apostolado*, se convirtió asimismo en modelo para la pintura²⁹, con lo que se invirtió el recorrido de los trasvases artísticos que fue habitual en su actividad. Presentamos aquí la localización de tres series pictóricas basadas con asombrosa fidelidad en sus estampas de los *Apóstoles*. Es muy posible que haya más, aún pendientes de conocer.

3.1 La devoción al *Apostolado* en Quito y la serie del Palacio Arzobispal

La devoción a los Apóstoles tiene una larga tradición en la Audiencia de Quito, sobre lo que se pueden citar algunos ejemplos³⁰. Entre 1617 y 1622,

²⁹ Los grabados de Salvador Carmona circularon por la Audiencia de Quito y por otros países sudamericanos. Además de la serie del *Apostolado* que estamos estudiando, a finales del siglo XVIII, la pintura con la *Inmaculada* que se conserva en el Museo Nacional de La Paz (Bolivia), siguió el grabado de Juan Antonio Salvador Carmona que reproducía el cuadro desaparecido de Mateo Cerezo, SEBASTIÁN, S., *El Barroco Iberoamericano*, Madrid 1990 [p. 169]. También la usó Manuel de Samaniego (ca. 1765-1824) para el cuadro del Museo de Arte Colonial de Quito. Sobre la pintura de Cerezo y la versión de Carmona, BUENDÍA, J. R. y GUTÉRREZ PASTOR, I., *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986, pp. 134-135. En la Biblioteca Fray Ignacio de Quezada, del Convento de Santo Domingo, hemos localizado el libro *La Música* (Madrid, 1789), de Tomas de Yriarte (1750-1791), con grabados de Juan Antonio Salvador Carmona y en la Biblioteca del Banco Central del Ecuador, las *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, 1791, con estampas del mismo autor.

³⁰ Para mayor información véase el catálogo de la exposición *El Apostolado en el esplendor barroco*, Quito, 2001, organizada por Ximena Carcelén en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Alonso de Santillán “hizo el retablo mayor de la Catedral y dio el apostolado de pintura que está en el altar mayor que se le envió su hermano de Sevilla, enviando el dinero para que allá se hiciese”³¹. En 1623, el pintor Felipe Sánchez y Joan Ponte, como su fiador, “contrataron con Joan de Cáceres para hacer pinturas de doce apóstoles de una vara al óleo”³². En diciembre de 1694, con el apoyo del Protector General de los Naturales, el Capitán don Francisco Tipán, “yndio Maestro Ensamblador”, firmó un contrato con el Procurador de la Compañía de Jesús para hacer el retablo mayor de la iglesia; debía ser “de madera seis sabado de treze baras de Alto y ocho de ancho, en quadro con doce Apostoles de Cuerpo entero de dos baras y quarta de Alto, y quatro evangelistas segun el dibujo que le tiene entregado, dentro de año y medio”³³. En las paredes laterales del presbiterio de la misma iglesia se encuentra integrada en su pannería una serie de catorce pinturas de medio cuerpo que representan a los doce *Apóstoles*, en unión de *Jesucristo* y *María*.

En el siglo XVIII, el tema de la representación de los Apóstoles siguió vigente. Uno de los grupos más extraordinarios es el que se encuentra en el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, realizado expresamente para la fiesta de la Ascensión³⁴ y financiado por don José Miño. Este, en su calidad de Mayordomo Menor de la cofradía del *Tránsito de la Virgen*, fomentó su culto y entregó importantes sumas de dinero para el mantenimiento de la misma. El grupo escultórico de tamaño natural, compuesto por los doce Apóstoles, María Cleofás, María Salomé y la Virgen María, salía una vez al año del Monasterio del Carmen de San José para recibir el culto de los fieles en la Catedral. No se conoce el nombre del escultor que labró estas excepcionales obras, ni su fecha exacta, pero posiblemente fueron trabajadas a partir de 1786, fecha en que José Miño recibió el nombramiento real de su cargo en la Cofradía³⁵. En la recámara

³¹ NAVARRO, J. G., *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, vol. 4, 2ª ed., Quito, 2007, p. 105.

³² Archivo Nacional Histórico de Quito (en adelante, ANHQ), Notaría 1ª, vol. 104, Alonso López Merino, f. 228 (dato proporcionado por la doctora Susan V. Webster).

³³ WEBSTER, S., “Los Maestros Indígenas en la Construcción del Quito Colonial”, en *Las artes en Quito, en el cambio del siglo XVII al XVIII*, Quito, 2009, p. 43. ANHQ, Notaría 3ª, vol. 17 (1694) Nicolás de Leguía, ff. 828v-829v. El retablo que hizo Tipán fue reemplazado por el actual, empezado por el jesuita alemán Jorge Vinterer en 1735.

³⁴ “Durante la fiesta, se realizaba a lo vivo la subida de Jesucristo a los Cielos, merced a una tramoya que permitía a la estatua ascender entre nubes mientras los apóstoles quedaban mirando al Señor que desaparecía en la bóveda del altar mayor. Estas estatuas las mandó trabajar en el año 1796 el P. Provincial Francisco de la Graña, siendo síndico del convento el Conde de Selva Florida, don Manuel Guerrero Ponce de León. Costeó la obra don José Miño, y el convento ayudó con cuarenta trozos de cedro que compró el síndico en veinticinco pesos. Estas estatuas eran para los doce nichos del Altar Mayor y el día de la Ascensión del Señor”, NAVARRO, J. G., *ob. cit.*, vol. 1, 2ª ed., Quito 2007, p. 95.

³⁵ Archivo del Monasterio del Carmen de San José de Quito, Libro de la Cofradía del Tránsito de la Virgen, f. 12v.

que alberga a este grupo escultórico, se encuentran doce lienzos alusivos a la vida y martirio de los Apóstoles, pintados en la misma época, a partir de grabados europeos.

El coro de la Catedral de Quito estuvo ornamentado con una serie de pinturas de medio busto de los *Apóstoles* y otra de los *Profetas*, que actualmente se exhiben en el Museo del templo metropolitano. Al menos desde 1785 hubo un apostolado en la capilla catedralicia de San Pedro³⁶. En un detallado inventario realizado en 1822, la serie ya no aparece registrada allí.

Su hipotética identificación con la que se encuentra en el Palacio Arzobispal (figs. 4 y 6), pintada al óleo sobre lienzo³⁷ y que se completa con un *San Juan Bautista*, basado éste también en los grabados de Juan Antonio Salvador Carmona, presenta la dificultad de la cronología documentada en el caso del *Apostolado* de la Catedral, anterior a la publicación de las estampas. En cualquier caso, se puede suponer una datación en torno a 1800 para el conjunto del Palacio Arzobispal, cuyas figuras han sido tratadas con mayor realismo que en los grabados, al acentuar los rasgos y exagerar la musculatura. Los personajes se destacan sobre un fondo negro donde se ha escrito su nombre y se ha trazado un fino nimbo dorado en torno a su cabeza (fig. 6). Las figuras de *Santiago el Menor* y de *San Simón* (fig. 2) han sido representadas de modo inverso con respecto al grabado (fig. 1).

3.2 La celda del Visitador en el Convento de la Merced en Quito

En el provincialato del padre Toribio Calderón de la Barca (1795-1798). Se ornamentó la celda del Padre Visitador del convento de la Merced en Quito, a imitación de la que pintó en el convento mercedario del Cuzco el Padre Francisco de Salamanca (1660-1737), con temas alusivos al Varón Fuerte, la Prudencia, la Fortaleza, la exaltación de los mártires mercedarios y de otros santos penitentes. Salamanca vivió allí como un asceta y su fama de santidad llegó a Quito. La celda quiteña, completada con una antecámara, es un lugar único en su género en el país. Constituye un espacio de ensueño, donde todos los muros están primorosamente decorados. Entre guirnaldas de flores, cintas, aves, figuras mitológicas y angélicas, se desarrolla un amplio programa iconográfico del que forman parte los Apóstoles, los Evangelistas, numerosos

³⁶ "... dos láminas de S. Simón y S. Judas Tadeo, y en medio del cerco S. Pedro y a sus esquinas cuatro laminitas sobre dicha puerta. Tiene otras pinturas que parecen romanas. En el cerco doce láminas del apostolado y en medio Jesucristo. El remate se compone de un lienzo de Nra. Sra. por Miguel de Santiago y todo el cuadro de láminas cuadradas que son once y ocho de óvalo. Encima el Eterno Padre con el Espíritu Santo. En lo interior de esta capilla el retablo de un cuerpo y allí sentado el glorioso apóstol" Archivo de la Catedral Metropolitana de Quito, Libro de Inventario 1785, f. 24r.

³⁷ Los cuadros miden 60 x 40 cm., *El Apostolado...*, pp. 36-39.

Profetas, diversos santos, tanto mercedarios como de otras órdenes religiosas, además de escenas relativas a Cristo, de los retratos del provincial Toribio Calderón de la Barca y del mercedario Juan de Arauz, célebre hombre de letras³⁸, y de figuras de indígenas. Las pinturas, realizadas al fresco, se hallan pendientes de restauración desde hace años, aunque provisionalmente se han consolidado con finos papeles.

No se han registrado en los libros de cuentas del convento los nombres del o los artistas que trabajaron en esta decoración y que, con su creatividad, infundieron su estilo propio a esta sala. Las pinturas han sido atribuidas al taller de Manuel Samaniego (ca. 1765-1824), vinculado a la orden de la Merced y pintor de gran prestigio en esa época, a cuyo taller acudían los artistas quiteños para consultar los tratados de arte y los libros de grabados que él poseía en su biblioteca. Al contrario que en la serie anterior, en estas pinturas murales las figuras de los *Apóstoles* han sido tratadas con mayor suavidad y libertad con respecto al modelo de Carmona (fig. 7). Se destacan sobre un fondo claro, del que se mantienen los resplandores, en el caso de que los tuviera la estampa, lo que indica que se actuó directamente a partir de éstas. El marco ovalado, que contiene el nombre del santo, determina la adaptación de cuerpos y ropajes.

3.2 El *Apostolado* del Monasterio de San Salvador en Oña (Burgos)

Un tercer *Apostolado*, inédito hasta el momento e inspirado igualmente en los modelos de Carmona, se encuentra en la cajonería rococó con la que se amuebla la sacristía del monasterio de San Salvador, en Oña (Burgos), a la que se añadiría con posterioridad. Está pintado sobre vidrios de pequeño tamaño, que se reparten entre los bancos del retablo del altar de la sacristía, donde se localizan ocho figuras, y los de los retablos que centran los laterales de la cajonería, con dos placas cada uno. Faltan en la serie *San Judas Tadeo* y *San Lucas*. Cada Apóstol (figs. 3 y 8), cuya cabeza es rodeada por un gran nimbo dorado, es identificado en la parte inferior del marco, con su nombre escrito en latín; por debajo hay una frase alusiva, también en latín, legible solo en ciertos casos. Como en las pinturas del Palacio Arzobispal de Quito, los personajes se destacan sobre fondos planos negros y presentan una mayor concreción de sus rasgos que en los grabados. La relación entre ambas series se acentúa por la coincidencia en las dos inversiones ya citadas. Las búsquedas documentales no han arrojado por el momento ninguna luz sobre su datación y autoría. De buena factura, es de suponer una cronología no muy alejada de la edición de las estampas de Carmona.

³⁸ “Fallecido en Nintanga, el 27 de febrero de 1798, a edad de 67 años”, según reza la leyenda que aparece al pie de su retrato, MONROY, L. J., *El Convento de la Merced de Quito (de 1700 a 1800)*, Quito, Ecuador, 1943, p. 510.



Fig. 1. *San Simón*. Juan Antonio Salvador Carmona (fotografía Calcografía Naional).



Fig. 2. *San Simón*. Palacio Arzobispal. Quito (Ecuador) (fotografía María José Redondo).



Fig. 3. *San Mateo*. Monasterio de San Salvador. Oña (Burgos) (fotografía Aurelio Barrón).



Fig. 4. *San Felipe*. Juan Antonio Salvador Carmona (fotografía Calcografía Nacional).



Fig. 5. *San Bartolomé*. Juan Antonio Salvador Carmona (fotografía Calcografía Nacional).



Fig. 6. *San Bartolomé*. Palacio Arzobispal. Quito (Ecuador) (fotografía María José Redondo).



Fig. 7. *San Bartolomé*. Manuel de Samaniego (atr.). Convento de la Merced. Quito (Ecuador) (fotografía María José Redondo).



Fig. 8. *San Bartolomé*. Monasterio de San Salvador. Oña (Burgos) (fotografía Aurelio Barrón).