

*RUINA MONTIUM: ESTUDIOS SOBRE
LA PLATA EN IBEROAMÉRICA*
De los orígenes al siglo XIX

Editores

NURIA SALAZAR SIMARRO

DANIELE ARCIELLO

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

SECRETARÍA DE CULTURA. INAH.
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
COORDINACIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS (MÉXICO)

* * *

INSTITUTO DE HUMANISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

* * *

2023

Ruina Montium: estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX / Editores, Nuria Salazar, Simarro, Daniele Arciello, Jesús Paniagua Pérez. — México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2023

727 p.: fot., map., tablas, gráf., il.; 17x24 cm

Bibliogr. – Textos en español y portugués

ISBN: 978-84-09-49771-3

1. Plata-América Latina-Historia 2. Artes decorativas-América Latina-Historia
3. Orfebrería-América Latina-Historia. 4. Crítica literaria. Historia de la literatura.
5. Español. I. Salazar Simarro, Nuria, ed. lit. II. Arciello, Daniele, ed. lit. III. Paniagua Pérez, Jesús, ed. lit. IV. Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
V. Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (León)

669.22 82(09)

739.1.034/.035 811.134.2

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición.

COMITÉ CIENTÍFICO: Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León), Santiago Miguel Castellanos García (Universidad de León), María del Carmen Martínez Martínez (Universidad de Valladolid), Jesús María Nieto Ibáñez (Universidad de Valladolid), María Asunción Sánchez Manzano (Universidad de León), Jesús María Porro Gutiérrez (Universidad de Valladolid), Natalia Fiorentini (Universidad de Quintana Roo-Riviera Maya), Julita García (INAH), Concepción Amerlink de Corsi (INAH), Camilo Moreno Begoya (Biblioteca de la Academia de la Historia. Bogotá)

© Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. Universidad de León (España)

© Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

© De sus textos e imágenes: los autores

Motivo de la cubierta: Sobre el fondo de las minas romanas de oro de Las Médulas, en León (España), la custodia de Enrique de Arfe, del Monasterio Benedictino de Sahagún y una joya de oro de la cultura Mixteca-Zapoteca de México.

Diseño de la cubierta: Myriam Velázquez Rodríguez (INAH)

The works included in this book have been double-blind peer reviewed by international referees. Los textos se han sometido a doble revisión anónima internacional.

ISBN: 978-84-09-49771-3

Depósito Legal: LE 134-2023

Indice

PRESENTACIÓN.....	11
Nuria Salazar Simarro, Daniele Arciello y Jesús Paniagua Pérez	
I. LOS ORÍGENES	
CAMBIOS ANTIGUOS EN EL PAISAJE DE ORIGEN MINERO EN LEÓN (ESPAÑA): LOCALIZACIÓN Y CARACTERES MORFOMÉTRICOS DE LAS LAGUNAS AURÍFERAS ROMANAS.....	17
<i>Ancient landscape changes of mining origin in León (Spain): location and morphometric features of the Roman gold pit lakes</i>	
José María Redondo-Vega, Rosa Blanca González-Gutiérrez, Javier Santos-González, Sergio Alberto Peña-Pérez y Amelia Gómez-Villar	
PARECER PARA SER Y SER PARA COMUNICARSE: ORNAMENTO CORPORAL ENTRE LOS PUEBLOS INDÍGENAS AMAZÓNICOS	33
<i>To appear to be and to be to communicate: body ornament among the amazon indigenous people</i>	
Fernando Paniagua Blanc	
II. MINERÍA	
ORDENANZAS DE MINERÍA DE LA PLATA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA	55
<i>Ordinances of silver mining in the New Kingdom of Granada</i>	
Julián Bautista Ruiz Rivera	
MINERÍA MEXICANA HACIA FINALES DEL SIGLO XIX; EL CASO DE ISLA DE CEDROS.....	75
<i>Mexican mining at the end of the XIX century; the case of Cedros Island</i>	
Francisco Alberto Núñez Tapia	
SOBRE EL HORIZONTE EXPERTO DE UN ENSAYADOR: AGUSTÍN BARBACHANO EN HIDALGO DEL PARRAL (1872-1888)	93
<i>About the expert horizon of an assayer: Agustín Barbachano in Hidalgo del Parral (1872-1888)</i>	
Alejandro González Milea	
PATRIMONIO CULTURAL, PATRIMONIO MINERO Y MARCOS JURÍDICOS EN LATINOAMÉRICA	115
<i>Cultural and mining heritage in Latin America and the evolution of its legal framework</i>	
Inés Herrera Canales	

III. MONEDA Y COMERCIO

EL COMERCIO Y LA NECESIDAD DE LA FABRICACIÓN DE MONEDAS DE ORO Y PLATA EN AMÉRICA: LA REAL FÁBRICA DE LA MONEDA DE LA CIUDAD PRIMADA DE AMÉRICA (SIGLO XVI).....	145
<i>Trade and the need for the manufacture of gold and silver coins in America: the Royal Mint of the First City of America (16th century)</i>	
Miguel Dongil y Sánchez	

PLATA LABRADA Y ALHAJAS EN LAS FLOTAS DE NUEVA ESPAÑA (1650-1665)	163
<i>Silverwork and jewels in the fleets of the New Spain (1650-1665)</i>	
Carmen Heredia Moreno	

PLATA PERUANA EN EL GALEÓN SAN FRANCISCO XAVIER (1655): PERULEROS EN EL NEGOCIO TRANSPACÍFICO EN MEDIO DE LA PROHIBICIÓN COMERCIAL NUEVA ESPAÑA-PERÚ	183
<i>Peruvian silver in the galleon San Francisco Xavier (1655): peruleros in the transpacific business in the midst of the New Spain-Peru trade ban</i>	
Ostwald Sales-Colín Kortajarena	

ARQUITECTURA DE LOS METALES. MAURO SERRET Y EL PROYECTO DE CASA DE MONEDA PARA LA HABANA EN 1874	209
<i>Architecture of metals. Mauro Serret and the mint project for Havana in 1874</i>	
Enrique Camacho Cárdenas	

IV. PLATERÍA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA

PLATERÍA Y COMERCIO EN SEVILLA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL XVI: JUAN RUIZ “EL VANDALINO” Y SU VERTIENTE MERCANTIL	225
<i>Platery and trade in Seville during the first half of 16th century: Juan Ruiz “el Vandalino” and his commercial activities</i>	
Francisco Javier Herrera García	

LOS CONDES DE VILLARDOMPARDO Y LOS ENCARGOS DE PLATERÍA.....	265
<i>The counts of Villardompardo and the silversmith's orders</i>	
Ángel Marchal Jiménez	

PLATEROS DE LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (SIGLOS XVII-XVIII).....	285
<i>Silversmiths of the Royal Chapel of the Cathedral of Seville (XVII-XVIII centuries)</i>	
Antonio Joaquín Santos Márquez	

SEMBLANZA DE DIEGO MARTÍNEZ, ARQUITECTO PLATERO Y VECINO DE LEÓN.....	315
<i>Biography of Diego Martínez, architect silversmith and resident of León</i>	
Javier Alonso Benito	

O BRILHO DA PRATA: OS OBJETOS AFETOS AO CULTO EUCARÍSTICO DO TESOURO DA IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA DA FOZ DO DOURO	331
<i>The shine of silver: the objects associated with the Eucharistic Cult of the treasure of the church of São João Batista da Foz do Douro</i>	
Marisa Pereira Santos	

V. PLATERÍA HISPANOAMERICANA

LA PLATERÍA DE LA CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES. EL TESTIMONIO DE LAS PIEZAS CONSERVADAS	357
<i>The plateria of the cathedral of Puebla de los angeles. Testimonial of the preserved pieces</i> Jesús Pérez Morera	
LA ESCULTURA EN PLATA DE LOS TALLERES DE LA CIUDAD DE MÉXICO A LA CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES	385
<i>The silver sculpture from the Mexico City workshops to the Puebla de los Angeles Cathedral</i> José Andrés De Leo Martínez	
PANORAMA DE LA PLATERÍA HISPANOAMERICANA EN EL REINO DE MURCIA	405
<i>Panorama of Spanish-American silverware in the Kingdom of Murcia</i> Ignacio José García Zapata	
PLATERÍA EUCARÍSTICA EN LA CATEDRAL DE QUITO: LA APORTACIÓN DEL PLATERO SEBASTIÁN VINUESA.....	423
<i>Eucharistic silverware in the Cathedral of Quito: the contribution of the silversmith Sebastián Vinuesa</i> Manuel Pérez Sánchez	
INFORTUNIOS DE LA DESAPARECIDA CUSTODIA DE RIOBAMBA. UNA OBRA MÁS DEL PLATERO SEBASTIÁN VINUEZA CORREA.....	443
<i>Misfortunes of the disappeared custody of Riobamba. One more work from the platero Sebastian Vinuesa Correa</i> Nancy Morán Proaño	
OBJETOS DE PLATA EN LOS TESTAMENTOS NEOGRANADINOS ENTRE 1780-1820: DE LA RIQUEZA A LA DESTRUCCIÓN.....	467
<i>Silver objects in new granadian wills between 1780-1820: from wealth to destruction</i> Aníbal Peñalver Sánchez	

VI. JOYERÍA

LA ESMERALDA EN LA JOYERÍA HISPÁNICA II. LA VISIÓN DE UN CONTINENTE	489
<i>The emerald in hispanic jewelry ii. The vision of a continent</i> Letizia Arbeteta Mira	
JOYAS Y NOBLEZA EN EL SIGLO XVIII. TIPOLOGÍAS, VALOR Y PRECIO DE LAS JOYAS FEMENINAS A TRAVÉS DE FUENTES NOTARIALES.....	515
<i>Jewels and nobility in the XVIII century. Typology, value and price of female jewelry through notarial sources</i> María Jesús Mejías	
JOYAS Y ORNAMENTOS DE NUESTRA SEÑORA DE LAS LAJAS, EN EL TRÁNSITO ENTRE PASTO Y QUITO EN LA COLONIA TARDÍA	539
<i>Jewels and ornaments of Nuestra Señora de las Lajas, in the transit between Pasto and Quito en the late colony</i> Rosa Isabel Zarama Rincón	

EL “SACRÍLEGO HURTO” DE LAS ALHAJAS DE IGLESIA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA DURANTE EL PERIODO DE DOMINIO HISPÁNICO	559
<i>The “sacrilegious theft” of church jewels in the New Kingdom of Granada during the period of Hispanic rule</i>	
Roger Pita Pico	

VII. ALEGORÍAS Y SÍMBOLOS

DE ÁFRICA COMO ALEGORÍA DE LA RIQUEZA A LA ESCASEZ DEL ORO AMERICANO EN LA OBRA DE GERALDINI	585
<i>From Africa, as an allegory of wealth, to the scarcity of American gold in the work of Geraldini</i>	
Jesús Paniagua Pérez	
LAS INSIGNIAS DE LA MONARQUÍA, IMAGEN DEL PODER EN LAS EXEQUIAS DE FELIPE IV.....	601
<i>The insignia of the Monarchy, image of power in the funeral Obsequies of Felipe IV</i>	
Benito Rodríguez Arbeteta	
LA SED DE METALES PRECIOSOS EN AMÉRICA LATINA A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN Y DEL DOCUMENTAL.....	619
<i>The thirst for precious metals in Latin America through fiction and documentary films</i>	
María Dolores Pérez Murillo	

VIII. LENGUA Y LITERATURA

EL LÉXICO COMO ESPEJO DE LA VIDA COTIDIANA: JOYAS FEMENINAS Y MASCULINAS EN LA AMÉRICA COLONIAL	641
<i>The lexicon as a mirror of daily life: female and male jewelry in colonial America</i>	
María Cristina Egido Fernández	
PIEDRAS Y METALES PRECIOSOS EN EL <i>CANTAR A SUS FIJAS LOANDO SU FERMOSSURA</i> (C. 1445) DE DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA (MARQUÉS DE SANTILLANA)	669
Precious stones and metals in don Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana’s) <i>Cantar a sus fijas loando su fermosura</i> (c. 1445)	
Santiago Vicente Llavata	
LA PLATA EN LA VIDA COTIDIANA DEL CHILE COLONIAL (SIGLO XVII).....	681
<i>Silver in daily life of colonial Chile (XVII century)</i>	
Daniel Ingelmo Astorga	
METALES Y PIEDRAS PRECIOSAS EN LA OBRA DEL POETA NEOGRANADINO JOSÉ FERNÁNDEZ MADRID	697
<i>Precious metals & stones in the work of the poet from New Granada José Fernández Madrid</i>	
Marina Paniagua Blanc	
RETRATOS MORALES DE UNA JOYA: <i>EL FISTOL DEL DIABLO</i> , MANUEL PAYNO.....	717
<i>Moral portraits of a jewel: El fistol del diablo, Manuel Payno</i>	

Platería eucarística en la catedral de Quito: la aportación del platero Sebastián Vinuesa*

Eucharistic silverware in the Cathedral of Quito: the contribution of the silversmith Sebastián Vinuesa

Manuel Pérez Sánchez
Universidad de Murcia
ORCID: 0000-0003-3669-1600

* La labor de investigación de la que resulta este trabajo se desarrolló al amparo del programa “Repsol YPF-Unesco para la recuperación del patrimonio musical en América Latina”, bajo la dirección del Dr. don Alejandro Massó Fenoult, concretamente durante la campaña que se llevó a cabo entre 2001-2003, de cuyo equipo se formaba parte junto al profesor y prestigioso musicólogo murciano, don Enrique Máximo García, fallecido en 2008. El largo tiempo transcurrido desde entonces ha podido generar cambios en las referencias de las firmas de la documentación consultada que aquí se refleja, así como en el propio aspecto material de las obras que se abordan. El archivo del programa conserva una muy amplia y exhaustiva documentación fotográfica del tesoro catedralicio, tal vez no de excelente calidad en la imagen, pero que sí constituye un elocuente testimonio del estado general de ese repertorio suntuario, tanto en lo referente a la colección de plata como a la de ornamentos textiles, en los primeros años del siglo XXI. Sean, por tanto, estas líneas un grato y agradecido recuerdo a esos años en Ecuador, centrados en la limpieza del órgano catedralicio, y en especial para las dos personas citadas con las que compartí tan buenos momentos durante tantos meses, viviendo en el Hotel Real Audiencia, frente a la plaza de Santo Domingo. Nuestro más sincero agradecimiento a los miembros que entonces integraban el cuerpo capitular catedralicio, especialmente al deán Reinoso, por las muchas —todas— facilidades que nos dieron para movernos por la catedral de Quito como si fuera nuestra propia casa. Semper Fidelis.

RESUMEN: En el contexto del desarrollo y evolución histórica de la colección de plata litúrgica de la catedral de Quito, la aportación del siglo XVIII resulta fundamental, como se comprueba en los testigos que de esa época han llegado hasta la actualidad, principalmente los destinados al servicio del culto eucarístico. Estos se concretan en dos magníficas custodias realizadas por el platero Sebastián Vinuesa. La primera de esas custodias fue encargada por el cabildo catedralicio, la segunda por la cofradía del Santísimo Sacramento para la iglesia del Sagrario. Se aborda, por tanto, a través de una exhaustiva e inédita documentación, la génesis de esas obras, las personas que estuvieron detrás de su promoción, así como aspectos y cuestiones relacionadas directamente con el proceso de fábrica y financiación.

Palabras clave: Platería eucarística, custodias, catedral de Quito, Sagrario de Quito, siglo XVIII, Sebastián Vinuesa.

ABSTRACT: In the context of the development and historical evolution of the liturgical silver collection of Quito Cathedral, the contribution of the 18th century is fundamental, as can be seen in the examples that have survived to the present day, mainly those destined for the service of Eucharistic worship. These include two magnificent monstrances made by the silversmith Sebastián Vinuesa. The first of these monstrances was commissioned by the cathedral chapter, the second by the Confraternity of the Blessed Sacrament for the church of the Sagrario. Therefore, through exhaustive and unpublished documentation, it deals with the genesis of these works, the people who were behind their promotion, as well as aspects and questions directly related to the manufacturing and financing process.

Keywords: Eucharistic silverware, monstrances, cathedral of Quito, Sagrario of Quito, 18th century, Sebastián Vinuesa.

La catedral primada de Ecuador, aquel viejo templo catedralicio que bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción comenzó a levantarse al poco tiempo de erigirse la diócesis quiteña por bula pontificia de 8 de enero de 1545, reunió desde sus inicios y a lo largo del transcurso de los siglos un nutrido ajuar de plata litúrgica y ornamental, en correspondencia a la dimensión simbólica y significación religiosa que le concernía como sede y cabeza de ese nuevo obispado. Construir el relato de ese tesoro es, a su vez, indagar en el testimonio de una muy larga y nutrida historia, llena de matices y complejidades que, en el caso de esta iglesia, por su

propio rango, adquiere una extraordinaria importancia para el conocimiento de la platería quiteña. Por otra parte, y aunque son conocidas algunas de las piezas de ese repertorio catedralicio, parece necesario indagar en algunas de las más importantes creaciones de orfebrería que allí se reúnen, especialmente las destinadas a lo más solemne del culto eucarístico.

1. EL AJUAR FUNDACIONAL Y LA PRIMERA CUSTODIA

Se sabe que en 1551 la estructura arquitectónica de la iglesia todavía no se había comenzado a levantar, por lo limitado de los recursos del obispado quiteño. Tampoco había sido dotada todavía de fábrica, por lo que a petición del obispo don García Díaz Arias se obtuvo un Real Cédula para repartir los gastos, que posibilitó el inicio de la construcción. Dichos gastos se distribuyeron por tercios entre la Real Hacienda, la comunidad indígena y los vecinos y encomenderos, “ya que españoles e indios se beneficiarán de la obra”¹. Los datos de que disponemos hablan de un primer edificio provisional de tapia y paja en el que se atendieron las primeras funciones culturales. Las obras de la actual iglesia comenzaron antes de que ese primer prelado falleciera, lo que sucedió en 1562.

Con el obispado en sede vacante, asumió la responsabilidad de la continuidad del edificio el deán Pedro Rodríguez de Aguayo (Vargas, 1960; Corbalán de Celis, 2015), verdadero adalid de la nueva catedral. De hecho, el templo ya contaba con lo principal de su estructura levantada en 1564, tal como se deduce de la adquisición por parte de Lorenzo de Cepeda, sobrino de Teresa de Jesús, y su mujer, Juana Fuentes, de una capilla para enterramiento familiar en el segundo pilar cercano a la capilla mayor. Los 300 pesos de oro con los que se pagó la obra se destinaron a finalizar el pago de los órganos suministrados por Pedro de Ruanes y a la fundición de una campana². La corona siguió suministrando fondos durante el proceso de construcción de la fábrica, concediendo los dos novenos de Lima o Quito por un tiempo de once años a partir de 1569³. Evidentemente, los ingresos procedentes de esas diversas fuentes de financiación se destinaron no sólo a la arquitectura, sino también al mobiliario imprescindible para atender las obligadas ceremonias religiosas, en consonancia con las pautas de decoro y estatus de los que debía hacer gala una iglesia de tales características. El citado deán, como máximo responsable en esos momentos de suministrar al templo de todo lo indispensable, se ocupó de dotar a la catedral de cálices, cruz procesional y otros objetos suntuarios necesarios para el rito, entre los cuales destaca una custodia procesional para el Corpus, pagada con 3.000 pesos de oro (Vargas, 1944: 21; Carmona Moreno, 2019: 643).

Dicha obra, no conservada en la actualidad, se atuvo a una estructura común por esas fechas para este tipo de piezas, debiendo responder, a tenor de los escasos datos conocidos sobre la misma, a una posible estructura turriforme o de templete con peso de 112 marcos, al parecer de tres cuerpos, cuya labor recayó en plateros afincados ya desde tiempo atrás en la ciudad de Quito (Paniagua Pérez y Garzón Montenegro, 2000: 21). De hecho, esa responsabilidad la compartieron los maestros Sebastián Moreno, Francisco Pereira y Leonis Delgado (Paniagua Pérez,

1 Archivo General de Indias (AGI), *Lima* 567, L.7, f. 51r.

2 Archivo Catedral Quito (ACQ), *Libro de Actas Capitulares 1562-1583*, cabildo de 12 de septiembre de 1564, f. 45r-45v.

3 AGI, *Quito*, 211, L.1, f. 191v-192r.

1989: 158). Suele decirse, aunque sin ningún argumento sólido para ello, que los tres concretaron una obra todavía dentro de las pautas del último Gótico (Vargas, 1982: 100). Con independencia de los criterios o formas externas bajo las que estos artífices expresaron su arte, lo que sí parece evidente es que recurrieron a ellos por su crédito y prestigio, lo que permite suponer que se debió tratar de maestros avezados en su profesión y al tanto de las novedades que en el campo de la platería tenían lugar en España antes de su partida a América. Por ejemplo, Leonis, que ejercía como ensayador y fundidor de la ciudad de Quito en 1562 —año en el que solicitó mantenerse en ese cargo de manera vitalicia a cambio de un sueldo anual de 1.000 pesos⁴—, ya había sido requerido en 1559 para atender la orden del virrey de dotar con cuatro cálices de plata, y sus respectivas patenas, al convento de San Francisco, que se había erigido en la ciudad a los tres años de su fundación (Garcés, 1935: CXIII).

Otros plateros que asumieron labores propias de su oficio en la concreción de ese primer ajuar fundacional fueron, entre otros, Diego Ramírez y Diego Rodríguez, engrosando una nómina de orfebres que en muy poco tiempo hubo de ser larga, lo que nos da a entender que los esfuerzos de la catedral por hacerse con un repertorio de platería digno fueron muchos y dirigidos hacia muchos frentes. Llamaron para ello a los más destacados miembros de una actividad que comenzaba a despuntar en la ciudad del Pichincha y que en 1585 ya estaría organizada en una cofradía bajo la advocación de su patrón, San Eloy (Paniagua Pérez, 1997)⁵.

Durante los años siguientes, gobernando ya el obispado fray Pedro de la Peña (1566-1583), y al tiempo que también se dotaba al templo de ornamentos textiles de cierto relumbramiento, como los que hacía en 1570 el bordador Diego Lobato⁶. Es posible que también se constituyera la figura del platero de la catedral, fundamental para la conservación y mantenimiento de todo lo recientemente incorporado a la sacristía, como parece intuirse de la relación continuada entre el templo y artífices como Gutiérrez y Moreno, a los que se pagaba diferentes partidas entre 1570 y 1572 por “el adobo de toda la plata perteneciente a la iglesia”. Alguno de ellos, como Moreno, asumía asimismo encargos de piezas concretas, como el relicario de San Zenón (Paniagua Pérez, 1989: 126) u otras de menor envergadura, como un candelero de azófar.

2. LOS ESTÍMULOS DE LA CONTRARREFORMA

La catedral, consagrada en 1572 (Escudero Albornoz y Vargas, 2000: 74), siguió demandando obra de todo tipo. La talla y la escultura fueron atendidas con la adquisición de una imagen de San Sebastián o a través de las labores desempeñadas por el carpintero Luis Vicente, responsable de la realización del facistol, el trabajo de Mateo Lucas, con “ciertas figuras para el

4 AGI, *Quito*, 20B, núm.36.

5 “Viose una petición de los plateros españoles de esta ciudad para que se les confirme la cofradía de San Eloy” (ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1583 a 1594*, cabildo de 5 de julio de 1585, f. 126v.).

6 Fuentes historiográficas han señalado tradicionalmente que este bordador Diego Lobato de Sosa no es otro que el presbítero Diego de Sosa Yarucpalla, el famoso sacerdote y predicador y una de las figuras más destacadas de la iglesia quiteña de la segunda mitad del siglo XVI. Ciertamente, se ha afirmado que el presbítero, que llegaría a ejercer como maestro de capilla de la catedral, tuvo una esmerada formación, bajo la supervisión de fray Jacodo Rycke, en el convento de San Francisco, donde destacó como cantor, músico y bordador (Barraza Lescano, 2005: 5). En 1574 ya desempeñaba la responsabilidad musical en el templo catedralicio con un salario asignado de 250 pesos de oro (ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1562-1583*, cabildo de 3 de abril de 1574, f. 110r).

monumento” o el de Francisco Machacoy, con la labra del púlpito⁷. Tampoco se relegaron las propiamente constructivas, como la acometida por el albañil, Arturo Lorenzo, para levantar el coro. Sin descuidarse, a su vez, lo concerniente a lo suntuario. Los bordados continuaron incrementándose con la participación de expertos en ese arte textil como Miguel de Ayala⁸, al que se adquiriría, en 1574, una rica capa de brocado azul guarnecida con tela de oro. De esa manera la iglesia tomó, tanto por dentro como por fuera, el aspecto de un verdadero templo catedralicio hasta el punto de que en 1576 los regidores Pedro de Valverde y Juan Rodríguez afirmaron con orgullo, en su célebre informe remitido a Felipe II relativo a la ciudad de Quito, que la catedral “es de las iglesias mas principales que hay en todas las Indias, que se ha hecho conforme a la cedula de vuestra Real Persona. Habrá costado más de cuarenta mil pesos y está labrada al uso de España” (Puga Arroyo, 1993: 27). Lo que señalan los munícipes parece corroborar el inventario redactado ese mismo año del informe y en el que se detallaba la situación del ajuar catedralicio antes y después de la llegada del prelado dominico. Así, con anterioridad a la toma de posesión por fray Pedro, el templo limitaba su repertorio de plata a lo siguiente⁹:

- Una custodia que tiene 90 marcos.
- Cuatro cálices.
- Una cruz de plata grande.
- Una cruz mediana de plata.
- Otra cruz de plata pequeña.
- Unas vinajeras grandes y un plato pequeño.
- Un báculo episcopal entero de plata.
- Tres cetros y un ostiario de plata.
- Dos blandones de plata.
- Tres candeleros de plata.

Sin embargo, ese conjunto del tesoro se había incrementado en muy pocos años, en solo una década, con un sugerente y nutrido grupo de piezas en las que muy bien se podía intuir el celo y la preocupación por el esplendor de la liturgia que traían los nuevos postulados emanados de Trento. Ese acrecentamiento se concretó con la suma de una lámpara de 60 marcos; cinco cálices, uno de ellos dorado; tres pares de vinajeras con sus correspondientes salvillas; una bacina; un incensario y una naveta; un ostiario con tapadera; un cáliz pequeño para el lavatorio de enfermos; el relicario de San Zenón y un relicario para la custodia del Sacramento¹⁰.

Pero el primer gran impulso directo de la influencia del Concilio se iría viendo en la ampliación del propio templo catedralicio, reforzado con la prórroga, ahora por cinco años, de los dos novenos para su obra y la dotación de alhajas. El cabildo centrará su atención en la

7 AGI, *Quito* 80, núm. 6, f.39v.

8 AGI, *Quito* 80, núm. 6, f. 39r.

9 AGI, *Quito*, 80, núm. 6, ff. 44r-44v.

10 AGI, *Quito*, 80, núm. 6, f. 46r.

construcción del claustro, para lo que dispuso del espacio de la cava que había detrás de la catedral¹¹.

Mientras tanto, el nuevo obispo, fray Luis López de Solís, llegado a su diócesis en 1594, y una vez fundado el seminario¹², era favorecido tras hacer llegar a Madrid un minucioso informe sobre la situación de su obispado¹³, al que dotó de las primeras constituciones sinodales¹⁴, con mercedes y beneficios para hacer frente a los muchos gastos que este paladín de la Contrarreforma tuvo que asumir en su territorio e iglesia principal, con el fin de hacer vigentes los sagrados preceptos¹⁵. Obsequio suyo será la lampara grande de plata, de un coste de 980 pesos (Garcés, 1946-1947:109), que fue dispuesta en la capilla mayor para esplendor de un espacio que, revitalizado por Trento (Rivas Carmona, 2003), sería ahora el centro de muchas de las empresas artísticas que, tanto el cabildo como este prelado y los que le sucedan en el cargo, van a desarrollar durante las primeras décadas del siglo XVII.

No obstante, el testimonio más elocuente de la prodigalidad de ese prelado agustino será el cáliz rico, dorado y adornado con esmeraldas, amatistas y esmaltes, que todavía guarda el tesoro catedralicio (Fig. 1). Dicha pieza, fechada en 1602, incorpora en su base el escudo de armas del obispo, destacando en el arranque hexagonal del arquitectónico astil una serie de hornacinas, articuladas por telamones, ocupadas por santos mitrados de la orden de San Agustín en altorrelieves de oro esmaltado. Todo ello se completa con una abigarrada decoración de estirpe manierista, de carácter muy culto y elaborado, que da cuenta la maestría de su artífice, el orfebre Francisco Samaniego cuya firma, bajo el enunciado “Samaniego me fecit 1602”, figura en el reverso del cáliz.



Fig. 1. Francisco Samaniego, cáliz del obispo Fray Luis López de Solís, 1602, tesoro de la catedral de Quito. Fotografía de Enrique Máximo García.

11 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1562-1583*, cabildo de 13 de junio de 1580, f. 180r.

12 AGI, *Quito*, 76, núm. 47, s.f.

13 AGI, *Quito*, 76, núm. 39, s.f.

14 AGI, *Quito*, 76, núm. 42, s.f.

15 AGI, *Quito*, 211, L.3, f. 96r.

3. EL TESORO DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII Y LAS CONSECUENCIAS DEL TERREMOTO DE 1755

Ciertamente, los prelados sucesivos continuaron engrandeciendo el ajuar, como avala el relicario “grande dorado con sobrepuestos que sirve en las procesiones” que regaló fray Alonso de Santillán (1617-1623), o el frontal de “de chapas de plata de medio relieve y dorado en partes”, que dio para la capilla mayor fray Francisco de Sotomayor (1625-1629)¹⁶. El adorno del presbiterio preocupaba mucho. No solo por la carencia de un buen retablo, porque el que había era “pequeño, indecente y tan viejo que ni siquiera sería adecuado para ponerse en una iglesia parroquial de indios”, sino porque fundamentalmente resultaba pequeño y estrecho, no permitiendo, por lo tanto, acoger en los días de fiesta los estrados, sitaliales y bancos para los representantes de la Audiencia y el Cabildo municipal. Estos se veían así obligados a desplazarse a la zona de la nave, imposibilitando la entrada de los fieles en el templo, por no tener cabida en el mismo. Por ello se tomó la providencia de solicitar, a partir de 1619, la ampliación de la cabecera, alargando el templo, derribando y ocupando las casas episcopales que estaban situadas justamente detrás de la capilla mayor, al tiempo que se adquirirían solares para levantar una morada digna para el prelado al otro lado de la plaza de armas, frente a la puerta del Perdón. En ese ensanche también pesó la necesidad de construir espacios adecuados, más grandes, con una nueva sacristía para la guarda de plata y ornamentos, así como el correspondiente vestuario para los capitulares. Para poder sufragar tan vasta empresa se volvía a solicitar la renovación de los novenos por un tiempo de veinte años, petición que fue secundada por la Real Audiencia. Durante esa fase es posible que se acometiera la realización de un nuevo retablo mayor o, al menos, la reforma del que ya existía, pues los datos recogidos señalan al obispo Santillán como la persona que costeó con 7.500 pesos el dorado de esa estructura¹⁷.

Lo ambicioso de lo proyectado debió consumir buena parte de los recursos disponibles a lo largo de la década de los veinte del siglo XVII, limitando las inversiones en la reposición del tesoro. No obstante, no tardaron en retomarse los impulsos para adecuar el ajuar a la nueva imagen que se iba configurando en la catedral con esas obras de engrandecimiento y reforma. Así, se ordenó en 1631 la construcción de un nuevo Monumento de Jueves Santo¹⁸, al que se incorporaron los lienzos de la Pasión de Cristo adquiridos al deán¹⁹, se procuró un gran velo bordado para el nuevo retablo de la capilla mayor y se tomó la decisión de realizar un retablo relicario para dar cabida a los cuerpos traídos de Roma por el chantre Juan Quirós²⁰, al tiempo que se fueron sumando objetos litúrgicos para la magnificencia del culto. Entre otras piezas de plata, hay que destacar dos nuevos atriles para el presbiterio; nuevos cálices, uno para cada prebendado; varios incensarios de “buena hechura” o las mazas del Santísimo²¹.

16 ACQ, Libro núm. 4, *Inventario actuado en 1657*, f. 69.

17 Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss/4395, *Memorias eclesiásticas de la Santa Iglesia metropolitana de Lima y de sus obispados sufraganeos, con noticia de sus prelados y cosas memorables que han acaecido*, 1786, f. 47v.

18 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1628-1644*, cabildo de 6 de mayo de 1631, f. 95v.

19 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1628-1644*, cabildo de 24 de octubre de 1634, f. 148r.

20 Se decidió que fuera un retablo dorado “y bueno con imágenes”, ordenándose librar para su fabricación 500 pesos de la fábrica a los que se añadieron otros tantos que dio de limosna el donante de las reliquias. (ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1628-1644*, cabildo de 16 de marzo de 1633, f. 120v.)

21 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1628-1644*, cabildo de 12 de julio de 1639, f. 311r.

En el transcurso de los años siguientes, hasta 1657, las aportaciones debieron ser satisfactorias en ese sentido, pues el inventario efectuado el referido año ofrecía un panorama cuantioso de alhajas labradas en nobles metales. Además de un incremento notable en las piezas destinadas a la Misa —entre otras, dieciocho cálices y dieciséis juegos de vinajeras y salvillas doradas y dos portapaces—, se debe destacar un amplio repertorio de blandones y candeleros, grandes y pequeños, frontales, lámparas, relicarios, varias cruces procesionales, mazas, cetros y pértigas, en el que se sustentó así el aparato preciso para procesiones y otras ceremonias que demandaban el culto y la devoción contrarreformista. En definitiva, el ajuar fue creciendo de manera paralela a como lo hacía el propio edificio, pues se sabe que durante buena parte del último tercio del siglo XVII se fueron prodigando repartos de peculios suficientes para la ampliación y finalización de las obras del templo. Es el caso de los tres mil pesos que por real cédula de 1663 se ordenaron entregar para dicho fin a tenor de los informes que pocos años antes, en 1655, tanto el obispo como el entonces presidente interino de la Audiencia, don Juan de Morales Aramburu, habían ido remitiendo para valorar el alcance de todo lo necesario para rematar el proceso de recrecimiento de la catedral, cuyo alcance según los alarifes ascendía a 24.000 pesos y que en buena parte fueron asumidos por la feligresía y en menor medida por las rentas de la fábrica²².

Pero a pesar de los iniciales temores de cabildo y obispo para hacer frente a la conclusión de ese costoso proceso edificatorio, parece que este tuvo que estar más o menos finalizado unos pocos lustros más tarde. A partir de 1685, se vuelve a documentar el interés por incorporar al ajuar nuevas piezas de plata, seguramente con el fin de adecuar el ornato suntuario al remozado espacio catedralicio, tal como puede deducirse de la orden de hacer una lámpara de hasta un peso de 80 marcos²³. También los órganos se modernizaron en 1687, tanto por dentro como por fuera, lo que claramente indica que lo principal de la fábrica arquitectónica había sido finalizado, pues como es sabido la puesta a punto de tales ingenios musicales solo se decidía cuando el interior estaba limpio y libre de polvo²⁴.

Durante la plenitud del periodo barroco, y al igual que sucede en otras tantas catedrales españolas, la de Quito también se decidió por modernizar la estética de su altar mayor con un nuevo frontal de plata, emulando a su vez lo que ya se había materializado en algunas capillas del templo, como en la de Santa Ana, dotada con ese rico ornato en 1700 a través de la hechura que de ese objeto llevó a cabo el reconocido artífice Jacinto del Pino Olmedo (Paniagua Pérez, 1989), que por esas fechas ejercía de maestro mayor del gremio de plateros (Paniagua Pérez, 1996: 107). Para realizar el del presbiterio, en cuya financiación se aplicaron los 12.800 pesos que habían sobrado del expolio del obispo Sancho de Andrade y Figueroa (1687-1702), se optó, sin embargo, por Pedro Adrián (O'Brien 2011: 9-24), con el que en 1708 se tenía concertado “un frontal de plata de realce que se hace necesario para acompañar las demás alhajas que están hechas y que se van a hacer”²⁵. Cabe pensar, aunque no se cuenta con muchas referencias documentales, que la demanda de objetos preciosos debió continuar en las décadas siguientes con el objeto de culminar el exorno barroco del interior del templo y que en ellas debieron trabajar los orífices más destacados del gremio quiteño de la primera mitad de la centuria. Ciertamente, en 1743 el jesuita italiano, Mario Cicala, en su narración del viaje que hizo por aquellas tierras

22 AGI, *Quito*, 13, R. 13, núm. 45, s.f.

23 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1675-1681*, cabildo de 19 de febrero de 1679, f. 33r.

24 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1675-1681*, cabildo de 19 de abril de 1687, f. 149r.

25 ACQ, *Libro de Actas Capitulares*, Sig. 13, cabildo de 16 de noviembre de 1708, f. 380r.

llegaba a señalar que tanto la catedral como el sagrario “son riquísimos en platería y ornamentos nobles y preciosos” (Romero, 2003: 70).

Pero ese brillante panorama que se fue fraguando desde finales del siglo XVII se cerró de golpe o, mejor dicho, se malogró con la terrible catástrofe que tuvo lugar en abril de 1755, considerada por muchos como el más terrible terremoto que ha sufrido Quito a lo largo de su historia (Fernández Garrido, Ganfornina Lozano, Martín Rodríguez y Romero Sánchez, 2001). La catedral, como tantos otros edificios de la capital de la Real Audiencia, salió muy malparada, casi total ruina, obligando al cabildo a cerrarla al culto, que quedó limitado al altar que de manera provisional se organizó a las puertas del templo²⁶, y a trasladarse para celebrar las reuniones capitulares a un portal del palacio episcopal. Evidentemente, el hundimiento de bóvedas y los destrozos generados por el seísmo tuvieron que afectar de manera notable al ajuar catedralicio, que debió experimentar graves quebrantos y desperfectos, a la vez que muchos de sus objetos quedaban inutilizados o inservibles para siempre.

El siguiente paso sería, por tanto, restaurar y reemplazar lo perdido y volver a poner en las condiciones adecuadas la gran fábrica catedralicia. Debió ser un esfuerzo titánico y a su consecución y éxito contribuyeron de manera generosa las dádivas de las clases patricias quiteñas, que pusieron su empeño y fortuna personal para la recuperación del antiguo esplendor anterior al cataclismo.

3.1. LA RENOVACIÓN DIECIOCHESCA: LA NUEVA CUSTODIA DE LA CATEDRAL Y LA FIGURA DE SEBASTIÁN VINUESA

Entre las personalidades que colaboraron en la nueva dotación suntuaria del templo se encuentra el marqués de la Villa Orellana, a quien se debe el magnífico terno rococó genovés de lama de plata, bordado en oro y sedas de matices, que adquirió en Cádiz por un valor de 3.000 pesos, costeadando, a su vez, los mil pesos restantes a los que se elevó el traslado de este conjunto textil, por fortuna todavía conservado, desde la península a Quito²⁷.

Otra venturosa intervención vino de la mano del entonces deán de la catedral, don Fernando Félix Sánchez de Orellana, tercer marqués de Solanda y presidente de la Real Audiencia hasta 1754. Su arbitraje, en 1768, durante una reunión del cabildo, tras mantener conversaciones previas con el prelado, se centró en llamar la atención de sus compañeros de capítulo para que repararan en la pobre y anticuada imagen que ofrecía la principal custodia de la catedral “poco correspondiente al lustre de ella”, tanto por ser pequeña como por no ofrecer la decencia y el decoro precisos a los tiempos que se vivían. Les recordaba que las iglesias conventuales de la ciudad disponían y disfrutaban todas “de custodias de esplendor” por lo que era urgente atender y enmendar esa anomalía. El cabildo reaccionó favorablemente a lo alertado por el deán, decidiendo de inmediato que se iniciaran los trabajos necesarios para la consecución de la alhaja propuesta para la que se podían destinar algunos pectorales de esmeraldas que conservaba el tesoro catedralicio, así como lo que restaba de los expolios de los obispos don Juan Gómez de Frías (1725-1729), don Andrés de Paredes (1731-1745) y don Juan Nieto Polo del Águila (1746-1759). A todo ello se sumaría, como muestra del compromiso que suscribía el impulsor de la propuesta, tres pectorales de oro, uno con brillantes y los dos restantes adornados con buenas

26 Archivo Histórico Nacional de Ecuador (AHNE), Caja 21, Doc. 17, a 11 de agosto de 1755, s.f.

27 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1755-1764*, cabildo de 4 de febrero de 1762, f. 116v.

esmeraldas²⁸. El ejemplo de la prodigalidad del deán debió de cundir entre los canónigos que, emulando a su presidente, también se animaron a desprenderse de joyas personales para sufragar esa nueva estructura eucarística, caso, por ejemplo, de don Felipe Aguado que entregó dos sortijas de diamantes valoradas en 700 pesos²⁹.

Por razones que no llegan a entenderse de momento —y que tal vez pudieran razonarse en la complejidad del trabajo y búsqueda de los materiales y piedras preciosas en el que se iba a concretar— el proceso de construcción de esa nueva custodia (Fig. 2) se fue dilatando en el tiempo, ocupando su realización casi la totalidad de la década de los setenta. Hay constancia de que en 1773 la obra ya estaba iniciada y unos años más tarde, en febrero de 1777, el responsable de su hechura, Sebastián Vinuesa, recibía 500 pesos para la compra de oro y 360 pesos para unos saquitos de diamantes, todo ello destinado a la fabricación de la nueva alhaja³⁰. Muy posiblemente habría que fijar ese año o, todo lo más, el siguiente, como la fecha en la que la labor quedó concluida (Morán Proaño, 2002: 159)³¹.



Fig. 2. Sebastián Vinuesa, custodia de la catedral de Quito, 1778, tesoro de la catedral de Quito. Fotografía de Enrique Máximo García.

28 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1764-1783*, cabildo de 17 de mayo de 1768, f. 40r.

29 Archivo Arzobispal Quito (AAQ), Gobierno Eclesiástico, Caja XV: *Cuenta General que presenta don Joaquín Tinajero de siete años que ha estado a su cargo la Mayordomía de Fábrica de esta Santa Iglesia Catedral desde el 1 de enero de 1771 hasta el 31 de diciembre de 1777*, f. 5r.

30 AAQ, Gobierno Eclesiástico, Caja XV, *Cuenta General que presenta don Joaquín Tinajero...* fs. 7r-7v. Durante esos años, la catedral también demandó los trabajos de los plateros Félix de la Cruz y Mariano Ribera. Este último entregó a la fábrica una serie de nuevas piezas, tales como un atril y un juego de aguamanil.

31 No obstante, la fotografía que figura en dicho estudio y a la que se adscribe esa cronología no se corresponde con la de la catedral, sino que reproduce la del Sagrario.

La elección de Vinuesa para asumir la responsabilidad de una obra que tenía que destacar no solo por su significación litúrgica sino también como símbolo de una catedral renovada no fue una cuestión baladí. De hecho, debió tratarse de una decisión muy bien meditada. Como ha destacado la profesora Fajardo Rueda, la confianza del marqués de Solanda en el referido artífice era total y absoluta, reconociéndolo “como el mejor y más seguro que tiene esta ciudad” (2017: 476). La credibilidad y reputación del maestro eran extraordinarias entre sus contemporáneos, avaladas por una dilatada carrera profesional en el ejercicio de su arte y por las muchas y soberbias custodias que hasta esa fecha llevaba ejecutadas para los conventos y monasterios de la capital quiteña y otras importantes parroquias del obispado, caso de la de San Pedro de Riobamba.

El prestigio de Vinuesa entre los agremiados bajo la protección de San Eloy parece más que fundamentado, ya que llegó a desempeñar entre 1746 y 1756 el cargo de maestro mayor de la corporación (Paniagua Pérez y Garzón Montenegro, 1997: 124). Esa consolidada notoriedad y competencia estaban vinculadas a su apellido desde mucho tiempo atrás, pues todo parece apuntar a que el artífice era hijo de Juan de Vinuesa (Marta Fajardo, 2017: 478), un maestro platero de oro, al parecer oriundo de Popayán, afincado en Quito al menos desde 1720, donde ostentó la función de alférez de la corporación, y de Petronila de Aldas. Incluso es muy posible que recibiera las aguas bautismales en la parroquia puesta bajo la advocación de su santo patrón, tal como parece indicar el hecho de que sus padres tuvieran allí radicado su domicilio hasta 1734, concretamente “en la esquina de la cruz de piedra por bajo del hospital parroquia de San Sebastian”³². De la labor del padre tampoco es mucho lo conocido, salvo lo que atañe a una corona de oro con exorno de amatistas y esmeraldas que concertó por valor de 800 pesos para la imagen de una Virgen propiedad del presbítero Rafael González Verdugo³³.

Evidentemente, que el padre de Vinuesa fuera platero de oro y experimentado maestro en el trabajo y engaste de piedras preciosas debió cimentar un adiestramiento del artífice, desde muy joven, en tales técnicas, a lo que se debió añadir una pericia y habilidad fuera de lo común para el ejercicio de la profesión, a tenor de lo que se advierte en las obras de orfebrería vinculadas a su mano y taller. Sin descartar, por supuesto, su curiosidad y una intensa educación visual consolidada a través del conocimiento del más importante repertorio de grabados para orfebrería que triunfaba en la Europa de mediados del setecientos, los debidos a Giovanni Giardini que, compilados bajo el título *Promptuarium Artis Argentaria*, habían comenzado a popularizarse a partir de la edición romana de 1749. Que Vinuesa conoció de forma directa esa colección lo confirma el ostensorio del Carmen Alto quiteño, transcripción casi literal del grabado N° 9 de la referida serie (Pérez Sánchez, 2017: 485). En definitiva, argumentos y sobradas razones para que Vinuesa, tal como transmitía el aristócrata deán, fuera el maestro preferido por las élites de la Real Audiencia. Incluso es muy posible que las andas de plata que comenzaron a plantearse en 1799 para trono de la custodia durante la procesión del Corpus se pudieran vincular a alguno de sus discípulos o antiguos oficiales pues, como ha apuntado Paniagua Pérez (1997: 124), para esas fechas el maestro Vinuesa ya había fallecido. De lo que sí hay constancia es que detrás de ese otro gran proyecto de orfebrería vinculado al Sacramento estuvo el barón de Carondelet³⁴, lo que asegura que tal obra no solo se ejecutaría con prestancia y rapidez, sino también que el maestro que recibió el encargo debió contentar el exigente gusto, inserto ya en la corriente

32 AAQ, *Juicios Civiles*, Caja 34, documento fechado en 20 de junio de 1734, s.f.

33 AAQ, *Juicios Civiles*, Caja 36, documento fechado en 1734, s.f.

34 ACQ, *Libro de Actas Capitulares 1790-1802*, cabildo de 10 de octubre de 1799, f. 142r.

academicista, del que siempre hizo gala el que fuera presidente de la Real Audiencia de Quito hasta 1806. El inventario de la catedral elaborado en 1851 las describe de la siguiente manera³⁵:

Una anda grande del Santísimo Sacramento de plata entredorada, de cuatro pilares adornados con botones y ojas doradas, en un pilar hay cuarentaiocho botones y treinta hojas, en el segundo cuarentaiuno botones y treinta ojas, en el tercero cuarentaisiete botones y veinte hojas y en el cuarto cuarentaicinco botones y quince ojas. En la senefa del contorno hay cuarentaiocho campanillas, sobre esta hay un pasamanito formado de varillas: a las esquinas sus varitas donde se colocan los ángeles: la cúpula formada de arcos y termina en una cruz. La base contiene otro pasamanito de varandillas poco mayores que las anteriores en donde se colocan diez y seis candilejas. Tiene esta anda ocho ángeles, cuatro pequeños hincados y cuatro mas pequeños parados; estos con alas y guirnaldas con falto de un ala y aquellos con solo alas. Tiene también doce orquetas de hierro en madera, cuatro pasadores con sus tornillos y veinticuatro cojinetes de terciopelo carmesi.

3.2. LA CUSTODIA DEL SAGRARIO

La condición de Vinuesa como orfebre selecto, elegido para ambiciosas empresas e iniciativas suntuarias, se reafirmó con el siguiente encargo que recibió poco tiempo después de entregar la custodia catedralicia. Se concretó en la realización de un ostensorio para la iglesia del Sagrario (Fig.3), parroquia de la catedral y centro de exaltación del culto eucarístico a partir de que en 1691 el cabildo decidiera su construcción “al estilo de los que ay en las iglesias de Sevilla, Lima y otras partes”³⁶, trasladándose allí, una vez finalizado el templo en 1707, la cofradía sacramental que estaba establecida desde el siglo XVI en una capilla lateral de la catedral (Webster, 2002). Si la construcción y amueblamiento de dicho templo desde su fundación se ha documentado de forma detallada, no ocurre igual con el ajuar litúrgico que fue acumulando, del que apenas hay noticias conocidas.



Fig. 3. Sebastián Vinuesa, custodia del Sagrario de Quito, ¿1787?, tesoro de la catedral de Quito. Fotografía de Enrique Máximo García.

35 ACQ, *Inventario de entrega que hace el Sr. Doctor Manuel Orejuela dignidad Arcediano de esta Santa Iglesia Arzobispal y Metropolitana, al Sr. Doctor Manuel Castelar y Mejía, promovido a la dignidad de tesorero, por el ascenso de aquel, de todos los enseres de paramentos, vasos sagrados, alhajas de oro y plata, piedras preciosas*, 1851, f.4r-4v.

36 ACQ, *Libro de Actas Capitulares*, cabildo de 15 de abril de 1691, f. 213r.

Resulta lógico pensar que el nuevo templo barroco fue dotado en consonancia a la majestuosidad con la que se concibió tanto en su arquitectura como en su ornato interno, y que nada más terminarse el tabernáculo de la capilla mayor, hacia 1715, este debió recibir una rica y nueva custodia. De la hechura o forma de esta última nada es posible detallar, más allá de que tras el terremoto de 1755, durante el que experimentó graves daños, fue sometida a una intensa reparación a expensas de doña Francisca de Soto, viuda de don Joaquín de Fuentes, que implicó su dorado y la incorporación de 120 esmeraldas, añadiéndose en su remate una Cruz de Caravaca y diez pastas vítreas entorno al viril³⁷. Otros adornos que se aplicaron para esa nueva apariencia fueron el pectoral y anillo que para el enriquecimiento del objeto remitió el arzobispo de Santa Fe, don José Javier de Aráuz³⁸. Estas noticias, junto a otras como la de una nueva lámpara de plata que se mandó hacer por haber quedado aplastada la anterior por el seísmo³⁹, hacen pensar que, al igual que en la catedral, el ajuar del Sagrario también experimentó importantes deterioros durante esa hecatombe y que, como el templo vecino, debía iniciar un proceso de sustitución y renovación de lo perdido o desfigurado. Las cuentas hasta 1769 señalan, por ejemplo, un importante gasto en ornamentos de color blanco confeccionados en tisú de oro y en frontales de damasco de los restantes colores litúrgicos. Durante ese tiempo también se incorporaron dos faroles de plata procedentes del taller del platero Tomás Bastida⁴⁰.

Sin embargo, el gran empujón encaminado a materializar una imagen más actual de la capilla mayor de la hermandad sacramental vino a partir del nombramiento, poco antes de 1773, del potentado y rico comerciante quiteño, don Carlos de Araujo, como hermano mayor de la cofradía. Su liderazgo marca un punto de inflexión en lo concerniente al ajuar, que desde esos momentos va a experimentar un potencial crecimiento mediante la adquisición de obras de relevancia de orfebrería y bordado, así como de otras técnicas y materiales dirigidas a favorecer la exaltación eucarística centrada en la capilla mayor a través de un apabullante y cuidado ornato. Esa inclinación de Araujo hacia el lujo y lo suntuoso parece evidenciarse con una de sus primeras decisiones nada más asumir el control de la cofradía, al ordenar que el dinero previsto para la reforma de la capilla del baptisterio, cuyo coste se había comprometido a asumir personalmente don Miguel del Corral, secretario del obispo y rector del Sagrario, se destinara, al no ser ya imprescindible para cubrir su inicial destino, a la adquisición de un ornamento completo negro bordado en oro, que debía incluir su correspondiente paño de túmulo⁴¹.

Pero donde Araujo se va involucrar personalmente y de modo contundente va a ser en el logro de dotar a templo y cofradía de una nueva custodia, empresa que seguramente a ojos del comerciante le debía granjear fama y notoriedad social, si bien, y como se verá más adelante, también le comportó numerosos sinsabores. Para esa iniciativa, y ante la escasez de recursos por parte de la hermandad, el comerciante se comprometió a adelantar todos los medios necesarios de su propia e inmensa fortuna, con la única condición de aprovechar la plata y todo lo que se

37 La incorporación de esa peculiar iconografía murciana de la Vera Cruz, representada a través de su característico relicario de doble brazo, “blasón grande del reino de Murcia” (García Zapata, 2015) solo se puede justificar por el carácter protector y de talismán frente al peligro de las catástrofes naturales que la religiosidad popular le fue atribuyendo desde la llegada de la reliquia, durante el último tercio del siglo XIII, a su actual emplazamiento y santuario en la ciudad de Caravaca.

38 Archivo Parroquia del Sagrario de Quito (APSQ), *Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestro Amo que abarca desde 7 de noviembre de 1755 a 19 de junio de 1769*, f. 120v.

39 Por la que se pagaron 175 pesos (APSQ, *Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestro Amo que abarca desde 7 de noviembre...f. 113r*).

40 APSQ, *Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestro Amo que abarca desde 7 de noviembre...ff. 113v y 117v*.

41 AAQ, *Cofradías* 9, núm. 11, a 5 de octubre de 1773, f. 2r.

podiera emplear de la vieja custodia para la fabricación que planteaba. Y el acuerdo para la realización de la obra no se hizo esperar. Se firmó concierto con Sebastián Vinuesa a principios de 1786 por valor de 2.000 pesos, cantidad que fue terminada de pagar en abril de ese año, pues el contrato señalaba que la obra no sería iniciada por el orfebre hasta no recibir el desembolso íntegro de lo estipulado en el acuerdo. Junto a esa cuantía, el platero también recibió poco más de 66 marcos de plata y algunas esmeraldas, entre grandes y pequeñas, del ostensorio que iba a ser reemplazado⁴². El proceso de ejecución de la obra, por lo que parece intuirse de la documentación, se atendió con celeridad, pues no superó los doce meses. Mientras se acometía su realización, Araujo también ordenó la transformación del escenario en el que dicha custodia se mostraría durante las solemnes ceremonias de adoración de la Eucaristía, revistiendo el interior del tabernáculo con cinco espejos y disponiendo en torno al mismo una abrumadora decoración de luces en cornucopias talladas, doradas y plateadas, que se completó con mallas de plata. Finalizado su mandato en la cofradía, tras diecisiete años gobernándola, presentó cuentas para que la referida institución iniciara el proceso de resarcirle de todo lo que había invertido. Y ahí dieron comienzo los problemas. El nuevo mayordomo mayor se negó a asumir los recibos mostrados por Araujo, alegando un excesivo sobre coste en todo lo reclamado, especialmente en lo referente a la custodia, generando la sospecha de que el antiguo dirigente había beneficiado de una manera extremadamente generosa a Vinuesa por el simple hecho de ser cuñados. Se inició así un largo pleito en el obispado que se va a prolongar hasta bien entrado el siglo XIX y que Araujo nunca verá finalizado, pues fallecerá mientras se dirimían autos y sentencias. La cofradía va a defender que el valor de la custodia no superaba los 750 pesos, por más que las pruebas aportadas por el antiguo mayordomo ratificaran que ostensorios menos ricos que el del Sagrario, como el de la catedral o el del monasterio de las Conceptas, ambos obra de Vinuesa, habían alcanzado un coste similar, siendo el de la cofradía “la obra más perfecta y hermosa que tiene esta ciudad”. En 1805 se ordenó hacer una tasación pericial de la custodia, llamando ambas partes a plateros con el fin de solventar el conflicto de intereses. Por la parte de Araujo fue propuesto Miguel Martínez, mientras que la cofradía nombró a Andrés Solano. El resultado del peritaje no dejó de ser sorprendente, pues la obra fue valorada, según común acuerdo de ambos artífices, en 4.009 pesos. Los próceres de la hermandad se negaron a asumir tal dictamen, impugnándolo y abriendo de nuevo el proceso con más interrogatorios y averiguaciones. En 1808, los herederos del comerciante seguían reclamando los 2.000 pesos de la custodia⁴³.

4. LA OBRA DE VINUESA: ENTRE LA TRADICIÓN Y LO COSMOPOLITA

No deja de llamar la atención, en las diferentes declaraciones que efectuaron los peritos plateros durante el litigio entre la cofradía y Araujo, la insistencia en que ambas custodias, la de la catedral y la del Sagrario, eran hermanas, aunque recalando siempre la superioridad de la segunda que, por cierto, supera en altura a la de la catedral en 18 centímetros, alcanzado esta última los 121. Ciertamente, ambas son tremendamente parecidas, casi gemelas a simple vista, pues las dos ofrecen una estructura idéntica, de tipo sol, formulada bajo una visión tardobarroca, que responde a un elaborado diseño dieciochesco de particular aparatosidad y en el que ya se

42 AAQ, *Cofradías* 9, núm. 14, documento a 22 de abril de 1786, f.11r.

43 AAQ, *Cofradías*, núm. 14, *Autos que sigue don Carlos Araujo sobre producir las cuentas del tiempo que fue mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento fundada en la iglesia del Sagrario en esta Santa Iglesia*, s.f.

advierte, sobre todo en comparación con la de Riobamba, una decidida apuesta por los volúmenes y cuerpos más cercanos a lo arquitectónico, al menos en lo que respecta al astil. Y aunque la base de ambos ostensorios responde a una sección cuadrangular, sustentada por cuatro potentes veneras de rocalla, son las líneas mixtilíneas y molduradas las que articulan su alzado, combinándose secciones rectas y curvas, que tanto contribuyen a generar la sensación de un continuo movimiento que, si bien atemperado, no deja de vincularse con la más innata tradición rococó. De hecho, la rocalla se muestra abiertamente, ornamentando las superficies de la de la catedral (Fig. 3), mientras que desaparece en la del Sagrario, donde es sustituida por botones y dijes a manera de guirnalda, lo cual revela su posterior cronología y su aproximación a un exorno si no más contenido, sí al menos más próximo a los repertorios decorativos finiseculares (Fig. 4).

El abigarramiento formal se vuelve especialmente vistoso en esta zona del pie con la presencia de sobrepuestos en plata en su color, figurando símbolos eucarísticos y la sobreabundancia de piedras preciosas, dispuestas según caprichosos dibujos, entre las que hay que destacar amatistas, esmeraldas, rubíes y algún que otro topacio azul. El astil de las dos, como se ha referido, asoma ya la figuración de un balaustre muy particular en el que se evidencia una tímida valoración de pequeños cuerpos lisos, otro atisbo de ese acercamiento a un clasicismo incipiente pero todavía bajo composición barroca. La naturaleza y formulación de estas dos partes, base y astil, salvo por ciertos y distintivos dejes decorativos, no difiere mucho de la manera en la que se expresaban tipologías similares obradas en los centros artísticos más prestigiosos de la metrópoli, como muy bien pudiera ser Valencia, pues el italianismo que se observa en lo realizado por Vinuesa se corresponde con lo que por esas fechas se llevaba a cabo en la platería peninsular, especialmente en los círculos cortesanos y levantinos. Allí también fue frecuente, al igual que se advierte en estos ejemplares quiteños, la incorporación de espigas y racimos de uva rodeando al viril, común por otra parte en los ostensorios barrocos del sur de Italia, tal y como se puede advertir en la diseñada por el escultor Francisco Salzillo para la parroquia de San Miguel de Murcia en 1737 (Pérez Sánchez, 2013; García Zapata, 2014).



Fig. 4 (izquierda) detalle de la custodia de la catedral de Quito. Fig. 5 (derecha) detalle de la custodia del Sagrario de Quito. Fotografías de Enrique Máximo García.

Precisamente, será en la configuración del expositor, en el sol (Figs. 5 y 6), donde el orfebre se mantenga fiel a los postulados que caracterizan a las custodias quiteñas del barroco, ateniéndose a ese peculiar diseño de raíz centroeuropea, gestado en el ámbito germánico de Suiza y Baviera —muy posiblemente con la custodia de la abadía de Ensielden, obra cumbre del platero Karl Christen, fechada en 1684— tal y como se ha señalado en repetidas ocasiones por diferentes investigadores, que toma su inspiración en el famoso grabado que ilustra el emblema *Maximus in Magnum* del tratado de Picinelli (De Leo Martínez, 2014). Un planteamiento que se fue aclimatando en Quito desde que germinara en la custodia del convento de San Francisco (Mejías Álvarez, 2015), allá por los primeros años del siglo XVIII, ofreciendo un larga trayectoria, en general bien conocida y documentada, hasta finalizar, de manera muy acertada, en el epílogo del sol de la custodia del Sagrario.



Fig. 6 (izquierda) detalle del sol de la custodia de la catedral de Quito. Fig. 7 (derecha) detalle del sol de la custodia del Sagrario de Quito. Fotografías de Enrique Máximo García.

En efecto, es muy posible que este sea el último testimonio de esa espectacular manera de entender el Araceli y que en esta ocasión se materializó bajo la técnica de la filigrana dorada y los sobrepuestos de oro, perlas y brillantes, generando un esplendor y una irradiación lumínica muy especial, cercana a lo sublime, que hacen que esta custodia, aun siguiendo el tradicional diseño, difiera notablemente de sus inmediatos precedentes. En definitiva, el broche áureo para una narración visual autóctona que encontró en Vinuesa a su mejor interprete y en el ámbito de la catedral de Quito el más exquisito escenario.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo General de Indias (AGI), *Lima, Quito*

Archivo Catedral de Quito (ACQ), *Libros de Actas Capitulares, Inventarios*

Archivo Histórico Nacional de Ecuador (AHNE), *Iglesia Quito*

Archivo Arzobispal de Quito (AAQ), *Gobierno Eclesiástico, Juicios Civiles, Cofradías*

Archivo Parroquia del Sagrario de Quito (APSQ), *Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*

Biblioteca Nacional de España, *Manuscritos*.

BIBLIOGRAFÍA

BARRAZA LESCANO, Sergio (2005): “La dinastía prehispánica de Fernando de Montesinos: identificación de su fuente” en Liliana Regalado de Hurtado e Hidefuji Someda (eds.), *Construyendo historias. Aportes para la historia hispanoamericana a partir de las crónicas*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú, Lima, pp. 57-81.

CARMONA MORENO, Félix (2019): “Catedral de Quito. Una de las más antiguas de América del Sur” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)*, Instituto Escorialenses de Investigaciones Históricas, Madrid.

CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan (2015): “El arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo”, *Un siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia*, Monografía 1, s.p. Disponible en: https://www.academia.edu/15278160/Un_siglo_de_Quito_a_trav%C3%A9s_de_los_prebendados_de_su_iglesia._El_arcediano_Pedro_Rodríguez_de_Aguayo [Fecha de consulta: 24-marzo-2020].

DE LEO MARTÍNEZ, José Antonio (2014): “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma” en Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, Universidad de León, León, pp. 193-204.

ESCUADERO ALBORNOZ, Ximena y VARGA, José María (2000), *Historia y crítica del arte hispanoamericano: Real Audiencia de Quito*, Ediciones Abya Yala, Quito.

FAJARDO RUEDA, Marta (2017): “Los itinerarios de la plata. Encargos del arzobispo Joseph Xavier de Aráus a Lima y Quito para la Catedral de Santa Fé en 1763” en Juan Heraldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Rodríguez y Jesús Paniagua Pérez (coords.), *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad de León/Ediciones El Forastero, León, pp. 473-485.

FERNÁNDEZ GARRIDO, Ana, GANFORNINA LOZANO, Francisco José, MARTÍN RODRÍGUEZ, Cinta y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (2001): “La catedral de Quito y el terremoto de 1755” en Arsenio Moreno Mendoza, (coord.) *Actas del III Congreso del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, pp. 750-755.

GARCÉS, Jorge (1935): *Libro de cabildos de la ciudad de Quito, 1575-1576*, Publicación del Archivo Municipal, Quito.

GARCÉS, Jorge (1946): *Colección de documentos sobre el Obispado de Quito; de 1546 a 1583*, Archivo Municipal, Quito.

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (2014): “El platero Antonio Gozalbo Llaudéns y la custodia de la parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia” en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2014*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 187-202.

- GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (2015): “La imagen de una reliquia: la platería y otras artes del metal al servicio de la devoción de la Santísima Vera Cruz de Caravaca, “blasón grande de estos reinos”, *Toletana: cuestiones de teología e historia*, núm. 32, pp. 289-307.
- MEJÍAS ALVÁREZ, María Jesús (2015): “Custodias quiteñas: entre la influencia hispánica y centroeuropea” en María Jesús Mejías Álvarez (ed.), *Estudios de Artes Decorativas. Europa y América, relaciones culturales y artísticas*, Grupo de Investigación Seminario Permanente de Artes Decorativas, Sevilla, pp. 31-56.
- MORÁN PROAÑO, Nancy (2002): “El lucimiento de la Fe. Platería Religiosa en Quito” en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, Madrid, pp. 145-162.
- O'BRIEN, Kate (2011): “Parchment, Patronage, and Platería: Pedro de Adrián's Commission for the Cathedral of Quito”, *James Blair Historical Review*, vol. 2, pp. 9-24.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús (1989a): *La plata labrada en la Audiencia de Quito (la provincia del Azuay): siglos XVI-XIX*, Universidad de León, León.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús (1989b): “El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 5, pp. 115-123.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús (1997a): “Aportaciones al estudio del gremio de los plateros quiteños durante los siglos XVI y XVII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 70, pp. 301-324
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús (1997b): “La actividad gremial en Quito (1777-1820): los plateros y batihojas”, *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia y Arte*, núm. 12, pp. 115-134.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús y GARZÓN MONTENEGRO, Gloria María (2000): *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2013): “La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo” en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 399-420.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2017): “Platería en la Real Audiencia de Quito a fines del siglo XVIII: la custodia del Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca” en Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2017*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 481-494.
- PUGA ARROYO, Miguel Ángel (1993): *Quito de ayer; Quito de siempre*. Sociedad de amigos de la Genealogía, Quito.
- RIVAS CARMONA, Jesús (2003): “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 515-536.
- ROMERO, Ximena (2003): *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración*, Editorial Abya Yala, Quito, 2003.
- VARGAS, José María (1944): *Arte Quiteño Colonial*, Quito.
- VARGAS, José María (1960): *El Arte ecuatoriano*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito.
- VARGAS, José María (1982): *La iglesia y el patrimonio cultura ecuatoriano*, Ediciones de la Universidad Católica, Quito.
- WEBSTER, Susan (2002): *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, Alarife Mayor*, Ediciones Abya-Yala/Embajada de los Estados Unidos/University of St. Thomas, Minnesota/Comisión Fullbright, Ecuador, Quito.