

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK



CULTURAL CENTER



17th & 18th CENTURY  
SCULPTURE  
IN QUITO

ESCULTURA QUITEÑA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

*October 13 – December 9*

*1994*

**The Inter-American Development Bank**

Enrique V. Iglesias

*President*

Nancy Birdsall

*Executive Vice President*

Antonio Claudio Sochaczewski

*Executive Director for Brazil, Ecuador and Suriname*

Jacinto Vélez

*Alternate Executive Director for Brazil, Ecuador and Suriname*

Muni Figueres de Jiménez

*External Relations Advisor*

Rogelio Novey

*Chief of Conferences and Cultural Activities*

Ana María Coronel de Rodríguez

*Director of the Cultural Center*

*Cover*

*VIRGEN DE QUITO (The Virgin of Quito)*

*Bernardo de Legarda*

# 17th & 18th CENTURY SCULPTURE IN QUITO

## *Contents*

Introduction

3

Colonial Art in Quito: From Cultural  
Encounter to Integration

5

Emergence

9

Flowering and zenith

9

Renewal

11



*CRISTO DE LA RESURRECCIÓN (The Resurrected Christ)*  
*Manuel Chili, "Caspicara"*

## *Introduction*

The colonial history of Ibero-America is tied culturally both to artistic developments in Western Europe and to the political and religious events that led to the primacy of the Catholic Church and the swings in its fortunes in the Old World.

The evolution of cultural expression in Latin America during Spanish and Portuguese rule was not a uniform or constant process throughout the continent. There were many factors — human, cultural, environmental, economic, and political, to name a few — that influenced the unfolding of the arts in the urban centers that flourished in the region.

One of those centers was Quito. The marked presence in that city of several of the most prestigious and powerful of the religious orders of the time, such as the Dominicans and Franciscans, helped to instill a deep devotion in the populace to the Virgin Mary, the founders of the two religious orders, and other Catholic figures.

The devotion to sacred images and the adoration of certain forms of the Christian divinity encouraged in the populace by the Crown and the Church could not have produced the marvelous sculptures in this exhibition alone. Native talent was fundamental to their creation.

The Cultural Center is proud to present 17th and 18th Century Sculpture in Quito, composed of works from the Museums of the Central Bank of Ecuador and the Colonial Art Museum of Casa de la Cultura Ecuatoriana. A delegation from the Center travelled to Quito in January of this year to organize this exhibit. Most of these pieces are being placed on display for the first time in Washington.

This outstanding exhibition closes the Center's 1994 program.

**Ana María Coronel de Rodríguez**

*Director of the Cultural Center*

## *Presentación*

La historia colonial de Iberoamérica está relacionada culturalmente tanto con el desarrollo artístico de Europa Occidental, como con los acontecimientos político-religiosos que marcaron en el Viejo Continente la hegemonía y los altibajos de la fe católica.

La evolución de la expresión cultural en América Latina durante la dominación colonial española y portuguesa no fue, como generalmente se ha creído, un proceso uniforme o constante a lo largo y ancho del territorio. Muchos fueron los factores —humanos, culturales, ambientales, económicos y políticos, entre otros— que intervinieron en el progreso artístico de algunos de los centros urbanos que florecieron en la región.

Uno de estos centros fue, sin duda, Quito. La marcada presencia en la ciudad de varias de las órdenes religiosas más prestigiosas —y poderosas— de su tiempo, como las de los dominicos y franciscanos, contribuyó a establecer entre la población una profunda devoción a la Virgen María, a los fundadores de ambas órdenes, y a otras figuras del catolicismo.

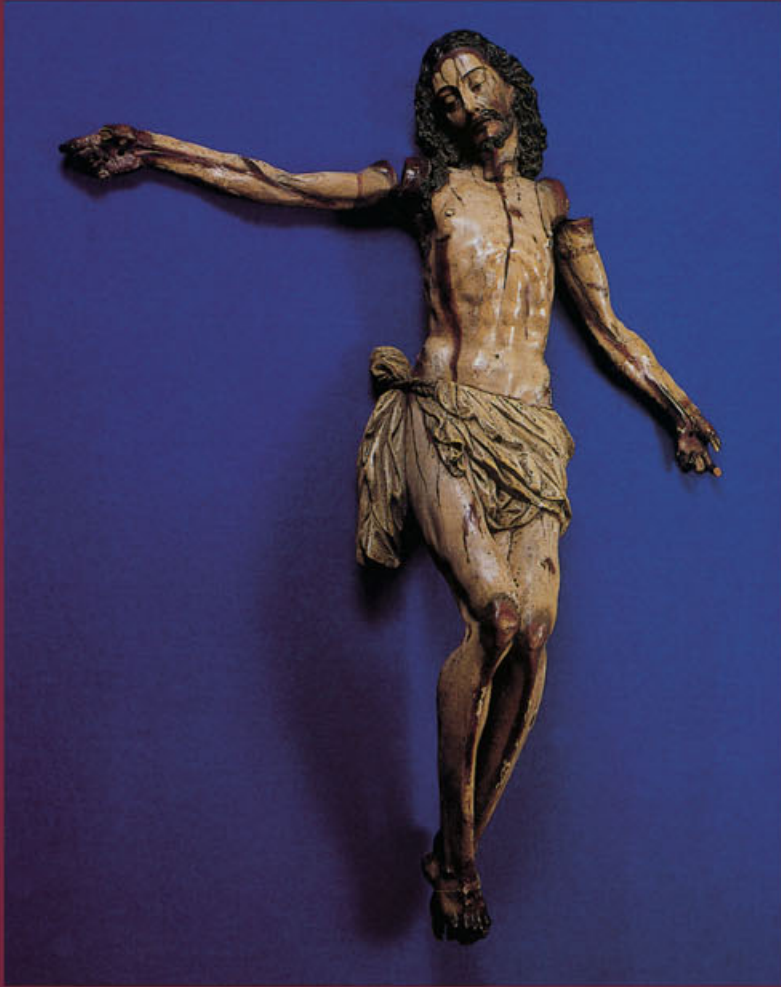
Sin embargo, la devoción a las imágenes sagradas y la adoración a ciertas formas de la divinidad cristiana —sentimientos patrocinados entre el pueblo por la Corona y la Iglesia— no hubiesen producido por sí solas las gloriosas esculturas que componen la presente exposición. El notable aporte del talento nativo fue fundamental.

El Centro Cultural se enorgullece de poder ofrecer la exposición “Escultura quiteña de los siglos XVII y XVIII”, conformada con obras provenientes de los Museos del Banco Central del Ecuador y el Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Una delegación del Centro viajó en enero del presente año a Quito para organizar esta muestra de piezas que, en su mayoría, se exponen por primera vez en Washington.

Con esta singular exposición el Centro termina el ciclo correspondiente a 1994.

**Ana María Coronel de Rodríguez**

*Directora del Centro Cultural*



*CRISTO DE DESCENDIMIENTO (The Deposition)*

*Autor anónimo (Anonymous)*

*Opposite page*

*CRUCIFIJO DIFUNTO (Christ Dead on the Cross)*

*Autor anónimo (Anonymous)*



## COLONIAL ART IN QUITO: FROM CULTURAL ENCOUNTER TO INTEGRATION

The Old World's first encounter with what came to be known as America was the byproduct of the search for new trade routes to India. The New World's subsequent conquest and settlement were motivated by imperialist designs coupled with clear economic and religious interests. This fact is the key to understanding the evolution of relations between Europe and the Americas.

When Europe came face to face with the New World, two visions of the universe and two different levels of civilization with rich but different cultures collided. At the outset, this shock caused a radical upheaval in the life of the Amerindians, but with the passing of time, it led to a cultural cross-fertilization that is the inheritance of all modern Ecuadoreans. Colonial art is one of the richest expressions of this cultural phenomenon in which, at first glance, the contribution of the subdued indigenous population is of lesser importance than that of the dominant Europeans.

But to explain their ultimate fusion, which is simply the confluence of two currents that flow into a third, distinctive body different from its origins, we must study the contribution and nature of these two tributaries in Amerindian art, particularly in the sculpture that flourished in Quito.

The European contribution is obvious, and its influence on art can be seen in:

- The religious indoctrination that used art as an effective tool for catechesis, which means that art was predominantly sacred in nature.
- The teaching and production of art, which was a collective endeavor based on guilds.
- The concept of the individual who, with rare exceptions, was not seen as an author or creator but as the instrument of the divine will or an efficient intermediary for the propagation of religion and the faith, with the result that most colonial works of art are anonymous.
- Artistic techniques such as carving, strong use of color, and estofado (the technique of finishing sculpture of wood and gesso with gilding, punched patterns, and paint), which are a faithful reflection of the long European aesthetic tradition.



*NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ (Our Lady of the Light)*  
Manuel Chili, "Caspicara"





*NIÑO DIOS (Baby Jesus)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*

- The Spanish Baroque style, which kept pace with the movements in Europe.
- The presence of European artists and the abundance of works brought over from the Iberian peninsula, particularly until the early 18th century.
- The faithful artistic translation of religious dogmas stemming from Catholic iconography, many of which came from the canons and decrees promulgated at the Council of Trent (which took place, with interruptions, between 1545 and 1563). In other words, colonial art respected specific forms of representing religious images.

The indigenous contribution, while less obvious, can be seen in:

- The depiction of local traits. Many images have mestizo features and some wear local clothing (such as the Virgin Mary decked with Indian necklaces).
- The representation of the local environment (such as the Andean landscape), local fauna (the llama portrayed as a beast of burden accompanying the Three Wise Men), and native plants (maize and squash used in ornamental garlands).
- Respect for local customs and personages (such as sacred indigenous sites).
- Native artists who, until the early 17th century, fuse the iconographic elements of their own ancient artistic tradition and Amerindian techniques with European practices.
- The concept of space and time. Unlike the Western view that postulates a sequential chronology, time in the hands of native creators was circular, almost simultaneous. We therefore frequently find events that may have occurred over a lengthy period of time being synthesized in works of art, through the use of complementary scenes that invite both a sequential and a simultaneous reading.
- The use of local materials that were unknown in Europe, such as sculptures made from *guamanga* stone, tropical seeds, or painting on obsidian, which stem from earlier times.

The fusion of native and European contributions gives Ecuadorean artistic production a singular, unique, and meaningful stamp. A look at the evolution of art in Quito will further a better understanding of this originality.



*PIEDAD (Pietà)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*

## *Emergence*

The cultural encounter begins to emerge in Ecuador in the 16th century, at a time when different European influences are clearly dominant, particularly that of the religious orders. The Spanish influence arrives with the conquistadors, the priests, the masterpieces brought from the peninsula, and the presence of Iberian artists. Their legacy was a predilection for polychromy and rosy flesh tones. From Flemish artists came a taste for chiaroscuro. The Italian influence was cultivated by the Dominicans, with links to Italian masters whose bequest was meticulous drawing and faithful adherence to the inventory of stylistic canons.

During this gestation period, the medieval tradition of collective work proved to be a perfect match for the collaborative way of working of the Amerindians. This was apparent in the artisanal activity carried out in the studios, where works of art were anonymous since their shapers did not seek personal recognition but worked rather for the glory of God. Their creations are at once the fruit of artistic inspiration and the embodiment of a faith that was first imposed but later embraced.

Carved and sparingly colored wood, dark matte flesh tones, eyes carved out of the wood itself, and the abundant use of sgraffito mark the sculpture of this first stage. Religious meaning imbues the pieces with solemnity and marks the boundary between the sacred and the profane while the rich gilding of the background reaffirms the superhuman nature of the personages depicted. In short, art is at the service of religion, which uses painting and sculpture as one vehicle in the evangelization of the colonized peoples.

## *Flowering and zenith*

The splendor of the Quito School becomes apparent in the second half of the 17th century and in the 18th. Local artists embraced the patchwork of external influences to meld them subsequently into a new conception of their own, turning Ecuadorean colonial art—particularly sculpture—into something unique and unmistakable.

Although there was an abundance of local masters and craftsmen and a proliferation of studios and workshops that produced sculptures, paintings, furniture, gold and silver work, and other crafts, anonymity was still the rule since greater importance was attached to the personage represented than to the artist. The religious communities above all commissioned innumerable large-scale works to adorn walls, cloisters, and altars in convents and churches.

With time, the characteristics of Quito's art—subtle carving, for example—become more evident until they acquire a distinct personality within the larger body of other colonial expressions in the Americas. However, art continues to be predominantly religious, highly didactic in its content and rooted in the new religion,



*SANTA MARÍA EGIPCIACA*  
*(Mary Magdalene Penitent)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*



*SAN PEDRO DE ALCÁNTARA*  
*(Saint Peter of Alcántara)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*  
*Detail*

which by then had become widely established. In this context, Christian sculpture was becoming naturalized in our lands; something of our own and not imposed.

In the mid 18th century, Baroque tastes demand rich use of color and movement, the components become exuberant, and the images dance and fly. The space between the divine and the secular appears to have been bridged—sacred figures become more human; they laugh and cry and at times appear to be almost worldly. Splendid estofados lend the religious images a festive touch, with hints of royalty. Sculpture becomes so popular that workshops cannot keep pace with the demand. Figures adorned with clothing stimulate the work of the carvers and incorporate new crafts such as embroidery, gold and silver work, and jewelry. Masks made of lead help to ensconce the prototype of the personage depicted and make possible an increase in the amount of Quito sculpture. An advance in quality can be seen in the growing technical perfection of the craftsmen.

### *Renewal*


Artistic splendor continues with the arrival of the Bourbon monarchs, but the relaxation of religious control over artistic production and the greater weight of a *criollo* sensibility result in a more tangible presence of local influences and a new openness to subjects other than religion.

With this artistic renaissance, production is stepped up greatly, and large numbers of sculptures and paintings are even exported from Quito, gaining well-deserved fame in Spain and throughout the continent. As this renewed art begins to appeal to ordinary citizens, the size of the works shrinks to remain in balance with the secular atmosphere of the home, a much more intimate milieu than the temple.

After a short phase of Rococo production, at the end of the colonial period the art of Quito declines but does not die; instead it is vigorously reborn in the republican art of the 19th century. A deepening sense of nationhood, together with



*NIÑO DIOS (Baby Jesus)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*



exposure to new currents in philosophical and political thought, precipitates a rupture from the past. The criollos want to break their ties with the Crown, and the artists interpret this desire, rejecting the Baroque and seeking inspiration in other sources such as the Imperial style and the independence-oriented and libertarian theories that have taken hold in France and the Neoclassicism of Italy, particularly of Rome.

When Ecuador attains its independence, ties with the Spanish Baroque and religion dissolve. The portrait, the heroic scene, the academic nude, landscapes, and folkloric, satirical, anecdotal, and mythological paintings replace sacred works. European travellers such as Humboldt (1769-1859) and Darwin (1809-1882) spur an awareness of what is native to the continent: the landscape, the people and their customs, the plant and animal life.

Sculpture again becomes sober and tranquil, verging on the static. The brilliant rosy flesh tones become pale, almost white. The estofados that denoted splendor tend to disappear, and the use of flat color predominates. The familiar tradition of teaching and production in collective workshops gives way to formal academic practice, eliminating the more personal element of transmitting skills from father to son but making headway in technical precision and broadening approaches and attitudes. Spurred by humanism, the artists begin to move to the forefront and to sign their names. Since that time, artists have been valued for themselves and for their work, and each individually seeks recognition from the larger public.

Art in the 20th century, which is both the inheritor of traditions and innovative in its ever-changing nature, opens up completely to the world, becomes universal, and enriches itself from outside influences. Trends and movements proliferate, and new subject matter and techniques are constantly being essayed. Artists cease to be artisans and become creators who lay claim to their space and individuality as well as to their work, which has become a sought-after commodity. Despite the variety of subjects and styles, which is growing ever wider as we approach the next century, our art may well never lose its Ecuadorean soul.

### **Magdalena Gallegos de Donoso**

*Coordinator, Museums of the Central Bank of Ecuador*



*SANTO DOMINGO DE GUZMÁN (Saint Domingo of Guzmán)*  
*Bernardo de Legarda*

*Opposite page*  
*SAN FRANCISCO DE ASÍS (Saint Francis of Assisi)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*  
*Detail*





## ARTE COLONIAL QUITEÑO: DEL MESTIZAJE AL SINCRETISMO CULTURAL

El encuentro de América fue el resultado casual de la búsqueda de nuevas rutas de comercio hacia la India. Su posterior conquista y colonización fueron impulsadas por un afán imperial unido a claros intereses económicos y religiosos. Este punto de partida es clave para entender la evolución de la relación europeo-americana.

Cuando Europa se enfrenta al Nuevo Mundo, se oponen dos cosmovisiones y diversos niveles de civilización, con culturas de trayectoria enormemente rica pero diferente. Al comienzo, este choque provoca la alteración absoluta de la vida amerindia pero finalmente, con el transcurso de los años, desemboca en el mestizaje cultural del cual hoy todos los ecuatorianos somos herederos. El arte colonial es una de las manifestaciones más ricas de este fenómeno cultural en el cual, aparentemente, la participación del indígena conquistado es de menor importancia frente al aporte europeo dominante.

Pero para explicar el sincretismo, que no es otra cosa que la confluencia de dos vertientes reelaboradas en un resultado propio, distinto de sus orígenes, es menester analizar la participación y existencia de las dos vertientes dentro del arte amerindio, en especial la escultura que floreció en Quito.

El aporte europeo es evidente y su influencia en el arte se manifiesta mediante:

- el adoctrinamiento religioso, que se valió de la obra de arte como eficaz herramienta de catequesis y por el cual la producción imperante fue de carácter sagrado;
- el procedimiento de enseñanza y de producción artística, de carácter gremial y asociativo;
- la valoración del individuo, que no cuenta como autor (salvo muy pocas excepciones) sino como ejecutor de la voluntad divina o intermediario eficiente para la propagación del culto y la fe, por lo cual la obra colonial es mayoritariamente anónima;
- las técnicas artísticas, como por ejemplo el tallado, policromado y estofado, que responden fielmente a la larga tradición estética europea;



*ARCÁNGEL SAN GABRIEL  
(Saint Gabriel the Archangel)  
Autor anónimo (Anonymous)*

*CONJUNTO DE  
NACIMIENTO (Nativity Scene)  
Bernardo de Legarda  
(Virgen [The Virgin])  
(San José [Saint Joseph])*



- el Barroco español, que iba acorde con los movimientos dados en Europa;
- la presencia de artistas europeos y la abundancia de obras traídas de la península ibérica, sobre todo hasta comienzos del siglo XVIII;
- la aplicación fiel de los dogmas religiosos que dictaba la iconografía católica, muchos de los cuales provenían de los cánones y decretos promulgados en el Concilio de Trento (que se desarrolló, con interrupciones, entre 1545 y 1563), es decir el respeto a las formas específicas de representar las imágenes religiosas.

El aporte aborigen es menos claro y su participación se manifiesta a través de:

- la representación del lugareño: muchos personajes tienen rasgos mestizos y algunos atuendos locales (como la Virgen María con collares indígenas);
- la ubicación de la escena representada en un ambiente propio (por ejemplo paisajes andinos), con fauna local (la llama como animal de carga acompañando a los reyes magos) y flora nativa (el maíz y el zapallo en guirnaldas ornamentales);
- el respeto a las costumbres y los personajes propios del medio (como los lugares sagrados indígenas);
- el artista autóctono, quien hasta principios del siglo XVII fusiona al elemento iconográfico de milenaria trayectoria artística propia y las técnicas amerindias con las europeas;
- la concepción espacio-temporal: a diferencia del criterio occidental que postula una cronología secuencial, el tiempo para el aborigen es circular, casi simultáneo. En consecuencia, encontramos con mucha frecuencia que los acontecimientos relatados, que pueden ocupar un período de tiempo extenso, se sintetizan en la producción plástica mediante la ejecución de escenas complementarias que facilitan la lectura tanto secuencial como simultánea;
- la utilización de materiales locales y desconocidos en Europa, tales como esculturas de piedra guamanga, semillas tropicales o la pintura sobre obsidiana, usada en la etapa aborigen.



*VIRGEN DOLOROSA*  
*(The Sorrowing Virgin)*  
*Manuel Chili, "Caspicara"*

El carácter sincrético de la producción artística ecuatoriana revela que la fusión de los aportes autóctonos con los procedentes de Europa le da un sello singular, único y significativo. Sin embargo, para poder comprender mejor esta originalidad es necesario describir la evolución del arte quiteño.

### *Gestación*

La plástica quiteña comienza a gestarse en el siglo XVI en momentos en que es evidente una dominante influencia europea de varias vertientes, destacándose la de las órdenes religiosas. La española llega con los conquistadores, los religiosos, las obras maestras traídas desde la península y la presencia de artistas ibéricos, de quienes nos llega el gusto por la policromía y el encarne. La influencia flamenca se da a través de artistas que propiciaron el gusto por el claroscuro, en tanto que la italiana viene de los dominicos, quienes legaron la prolijidad del dibujo y el seguimiento fiel al inventario de los cánones estilísticos.

Durante el período de gestación llega la herencia medieval del trabajo comunitario, que se acopla perfectamente con la labor solidaria del indígena. Esta complementación se manifiesta mediante la actividad artesanal ejecutada en los talleres, donde las obras son anónimas pues sus artífices no buscan el reconocimiento personal: trabajan por y para gloria de Dios. Su creación no sólo es fruto de la inspiración artística sino también de la fe impuesta primero y adoptada después.

La madera tallada y policromada con parquedad, el encarne mate oscuro, los ojos tallados en la misma madera y la abundante utilización del esgrafiado, caracterizarán a la escultura de esta primera etapa. El hieratismo, por su parte, infunde en las piezas sobriedad y fija el límite entre lo profano y lo sagrado, mientras que el dorado abundante en los fondos reafirma el carácter sobrenatural de los personajes representados. En definitiva, el arte es un medio de expresión de la religión, que utiliza a la pintura y la escultura como uno de los elementos de evangelización de los pueblos colonizados.

### *Apogeo*

El esplendor de la Escuela Quiteña se pone de manifiesto en la segunda mitad del siglo XVII y en el XVIII. Desde un principio todas las influencias externas fueron acogidas por el artista local para luego ser fusionadas en una nueva concepción propia, haciendo del arte colonial ecuatoriano algo especial, único e inconfundible, sobre todo en materia de escultura.

Si bien abundan los maestros y oficiales locales, y proliferan los talleres y asociaciones gremiales encargados de la producción de esculturas, pinturas, muebles,

piezas de orfebrería y otras artesanías, todavía se sigue manteniendo el anonimato debido a que se otorga mayor importancia al personaje representado que al ejecutor de la obra. Las comunidades religiosas son las que demandan innumerables obras de gran formato para decorar paredes, claustros y retablos de conventos e iglesias.

Con el correr del tiempo, las características quiteñas, por ejemplo el refinamiento en el tallado, se van haciendo cada vez más evidentes hasta lograr una personalidad especial, distinta de otras manifestaciones coloniales americanas. Sin embargo, el arte sigue siendo eminentemente religioso, con gran contenido didáctico y afianzamiento de la nueva religión, por entonces ampliamente arraigada. En este contexto, la escultura cristiana va adquiriendo carta de naturalización en nuestras tierras para convertirse en algo propio y no impuesto.

A mediados del siglo XVIII el barroco demanda policromía y movimiento, los elementos se vuelven exhuberantes, y las imágenes bailan y vuelan. Parece no existir la separación con lo divino: las figuras sagradas se humanizan, ríen, lloran, y a veces lucen casi mundanas. Los espléndidos estofados dan a las imágenes religiosas un carácter festivo, con visos de realeza. Es tal la popularidad de la escultura que los talleres no logran abastecer la demanda. Las figuras adornadas con vestidos estimulan el trabajo de los talladores e incorporan nuevas artesanías como el bordado, la orfebrería y la joyería. Las mascarillas de plomo ayudan a fijar el prototipo del personaje representado y a la vez incrementan cuantitativamente la escultura quiteña. El avance cualitativo ya estaba dado por la perfección técnica de los obradores.

### *Apertura*

Luego de la llegada de los Borbones, el esplendor artístico continúa. Sin embargo, debido a una liberalización del control religioso ejercido sobre la producción y a un mayor peso del sentimiento criollo, se evidencia una presencia más tangible de los aportes locales y una apertura hacia temas que trascienden lo religioso.

Con este renacimiento artístico, la producción se intensifica enormemente y se da incluso una exportación abundante de esculturas y pinturas quiteñas, las cuales logran una merecida fama a lo largo de todo el continente y también en España. Además el arte renovado atrae al ciudadano común y, por esta razón, el tamaño de las obras disminuye para mantener el equilibrio con el ambiente profano del hogar, siempre más pequeño que el templo.

A fines del período colonial, después de una etapa corta de producción rococó, se manifiesta la declinación del arte quiteño que no muere sino que se transforma con vitalidad en el arte republicano del siglo XIX. Un sentimiento cada vez más hondo de nacionalidad, juntamente con la apertura a nuevas corrientes de pensamiento filosófico-político, provocan una separación con lo establecido. Los

*SAN FRANCISCO DE ASÍS*  
*(Saint Francis of Assisi)*  
*Autor anónimo (Anonymous)*  
*Detail*



criollos quieren romper sus vínculos con la Corona y el artista interpreta ese sentir, rechazando el barroco y buscando su inspiración en otras fuentes, como el estilo imperio y los postulados independentistas y libertarios de Francia, y las tendencias neoclásicas de Italia, particularmente de Roma.

Cuando se logra la independencia, desaparece el vínculo con el barroco español y con lo religioso. Surgen entonces el retrato, la escena heroica, el desnudo académico, el paisaje y la pintura costumbrista, satírica, anecdótica y mitológica que sustituyen a la obra sacra. Además, la presencia de viajeros europeos, como Humboldt (1769-1859) o Darwin (1809-1882), propicia la toma de conciencia de lo propio: el paisaje, el hombre y sus costumbres, la flora y la fauna.

La escultura vuelve a la sobriedad y a la tranquilidad, bordeando prácticamente lo estático. Los encarnes rosáceos brillantes adquieren una coloración pálida, casi blanquecina; los estofados que denotaban esplendor tienden a desaparecer e impera la utilización del color plano. La tradición familiar de enseñanza y la producción en talleres gremiales se sustituye por la práctica académica formal, con lo cual se elimina la calidez propia de la transmisión de padres a hijos, pero se gana en rigor técnico y en amplitud de criterios. Impulsados por el humanismo, los artistas empiezan a trascender y el anonimato es reemplazado por la autoría. A partir de entonces, el artista vale por sí y por su obra, y cada uno busca el reconocimiento colectivo.

En el siglo XX, heredero de tradiciones e innovador por su naturaleza cambiante, el arte se abre completamente al mundo, se universaliza, se enriquece de lo foráneo, se multiplica en tendencias y movimientos, y acrecienta sus temas y técnicas. El artista deja de ser artesano para convertirse en el creador que reclama su espacio y figura con la misma importancia que su obra, la cual se ha convertido en mercancía cotizada. A pesar de la variedad de temas y estilos que aumentan con la llegada de la próxima centuria, quizás nuestro arte no pierda nunca su sentido de ecuatorianidad.

## **Magdalena Gallegos de Donoso**

*Coordinadora de los Museos del Banco Central del Ecuador*

### *Exhibition Works*



1. **VIRGEN DE QUITO** (The Virgin of Quito)  
Bernardo de Legarda.  
73 x 34 x 32 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned and polychromed; cut, repoussé, and chiseled accessories.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



2. **PIEDAD** (Pietà)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
62 x 37 x 27 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned and polychromed.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



3. **NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ** (Our Lady of the Light)  
Manuel Chili, "Caspicara."  
23 x 19 x 9 cm.  
Group of wood sculptures, flesh-toned and polychromed.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



4. **VIRGEN DE LA COFRADÍA DEL ROSARIO** (en Altar de Viaje) (The Virgin of the Brotherhood of the Rosary [on Portable Altar])  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
50 x 61 x 17 cm.  
Portable altar scene with flesh-toned and polychromed wood sculptures; on the dome, the Holy Trinity; in the center, the Virgin of the Rosary accompanied by Saint Francis of Assisi and Saint Domingo of Guzmán; on the sides, Saint Michael the Archangel, Saint Nicholas of Bari, Saint Martin of Porres, and the Guardian Angel.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.





5. VIRGEN DOLOROSA (The Sorrowing Virgin)  
Manuel Chili, "Caspicara."  
83 x 36 cm.  
Hinged, flesh-toned wooden sculpture; brocade garments of thread of silver and gold; heart and diadem of silver repoussé.  
Colección del Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



6. CONJUNTO DE NACIMIENTO (Nativity Scene)  
Bernardo de Legarda.  
31 x 24 x 15 cm. (Virgen [The Virgin])  
32 x 23 x 9 cm. (San José [Saint Joseph])  
8 x 25 x 9 cm. (Niño Dios [Baby Jesus])  
Wood sculptures, flesh-toned and polychromed; hats lined with fringed silk.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



7. NIÑO DIOS (Baby Jesus)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
31 x 11 x 7 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



8. NIÑO DIOS (Baby Jesus)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
15 x 45 x 24 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



9. NIÑO DIOS (Baby Jesus)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
16 x 29 x 13 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



10. CRUCIFIJO AGÓNICO (The Suffering on the Cross)  
65 x 50 x 12 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned; hammered, chiseled, and repoussé silver accessories.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



11. CRUCIFIJO DIFUNTO (Christ Dead on the Cross)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
55 x 31 x 11 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned; three ornaments in repoussé silver.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



12. CRISTO DE DESCENDIMIENTO (The Deposition)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
114 x 92 x 20 cm.  
Hinged, flesh-toned wood sculpture.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



13. CRISTO YACENTE (Christ in the Tomb)  
Manuel Chili, "Caspicara."  
48 x 14 x 7 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



14. **CRISTO DE LA RESURRECCIÓN** (The Resurrected Christ)  
Manuel Chili, "Caspicara."  
21 x 11 c. (peana [pedestal] 16 x 10 cm.)  
Wood sculpture, flesh-toned; three ornaments in repoussé silver; base in carved wood, painted and gilded.  
Colección del Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



15. **ARCÁNGEL SAN MIGUEL** (Saint Michael the Archangel)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
176 x 106 cm.  
Wood carving, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



16. **ARCÁNGEL SAN GABRIEL** (Saint Gabriel the Archangel)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
178 x 98 cm.  
Wood carving, flesh-toned.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



17. **SAN FRANCISCO DE ASÍS** (Saint Francis of Assisi)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
90 x 38 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned and polychromed; crucifix in wood, flesh-toned, metal mortification belt.  
Colección del Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



18. **SANTO DOMINGO DE GUZMÁN** (Saint Domingo of Guzmán)  
Bernardo de Legarda.  
90 x 54 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned and polychromed; rosary of beads with metal chain.  
Colección del Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



19. **SAN FRANCISCO DE ASÍS** (Saint Francis of Assisi)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
79 x 29 x 22 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned, polychromed.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



20. **SAN PEDRO DE ALCÁNTARA** (Saint Peter of Alcántara)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
29 x 14 x 6 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned, polychromed.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



21. **SANTA MARÍA EGIPCIACA** (Mary Magdalene Penitent)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
23 x 12 x 7 cm.  
Wood sculpture, flesh-toned, polychromed.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



22. **FIGURA DE VESTIR** (Figure for Dressing)  
Autor anónimo. (Anonymous.)  
67 x 27 x 9 cm.  
Hinged wood sculpture; garments of silk and embroidery.  
Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.

Exhibition Committee

Félix Angel  
*Visual Arts Consultant*  
*Curator of the Cultural Center*

Magdalena Gallegos de Donoso  
*Coordinator of the Museums of the Central Bank of Ecuador*  
*Associate Curator*

Valkiria Amaro Peizer  
*Catalogue Design*

*Acknowledgements*

The Cultural Center is especially indebted to the Bank's Representative in Ecuador, Mr. Ronald Brousseau, for his help in coordinating different aspects of this exhibition, as well as to Mr. Patricio Herrera, press correspondent.

**Inter-American Development Bank  
Cultural Center**

1300 New York Ave., N.W.  
Washington, D.C. 20577