

A portrait of Philip III of Spain, a Black man with a white ruff collar, holding a sword. The portrait is set against a background of a landscape with a building. A decorative cartouche with Latin text is on the right, and a signature is below it.

ATRIO

PHILIPPO. 3. CATHOLICO
REGI. HISPANIAR.
INDIAR. Q. D.ÑO. SVO
DOCTOR. JOÑES. DEL. BARRIO
ASEPVLEDA. AVDI. TOR. SVS
CANCELLARIA. DEL. QVITO
SVIS. EXPEN. SIS. FIERI.
CVRAVIT
ANNO. 1599

R. S. S. GA. Q.
T. 169. f.

Susan V. Webster

Artistas letrados y las lenguas del imperio: pintores y la profesión en el Quito colonial

Traducción de Álvaro Alemán Salvador

FLACSO Ecuador

© 2021 FLACSO Ecuador
Impreso en Ecuador, junio de 2021

Cuidado de la edición: Editorial FLACSO Ecuador
ISBN: 978-9978-67-564-9
<https://doi.org/10.46546/2021-15atrio>

FLACSO Ecuador
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro, Quito-Ecuador
Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803
www.flacso.edu.ec

Título de la obra en inglés: *Lettered artists and the language of empire: painters and the profession in early colonial Quito*
Primera edición, Austin: University of Texas Press, 2017
Los requerimientos de permisos para reproducir el material que consta en este libro deben solicitarse a:

Permissions
University of Texas
P.O. Box 7819
Austin, TX 78713-7819
USA
<http://utpress.utexas.edu/index.php/rp-form>

Traducción de Álvaro Alemán Salvador

Imagen de portada: Andrés Sánchez Gallque
Francisco de Arobe y sus hijos, Pedro y Domingo (detalle).
Óleo y oro sobre lienzo, 1599. Museo de América, Madrid
Foto: Hernán L. Navarrete

Webster, Susan V.

Artistas letrados y las lenguas del imperio : pintores y la profesión en el Quito colonial / Susan V. Webster ; traducido por Álvaro Alemán Salvador. Quito : Flacso Ecuador, 2021.

xviii, 314 páginas : figuras, placas, tablas .- (Serie Atrio)

Bibliografía : p. 284-300

ISBN: 9789978675649

ARTE COLONIAL ; PINTURA ; PINTORES ; PINTURA COLONIAL ; HISTORIA ; ARQUITECTURA COLONIAL ; CULTURA ; BIOGRAFÍAS ; QUITO ; ECUADOR.
I. ALEMÁN SALVADOR, ÁLVARO, TRADUCTOR

750 - CDD



A mis padres, Barbara D. Webster y Grady L. Webster,
que inculcaron en mí la pasión por investigar
junto con su valor intrínseco.

Índice de contenidos

Agradecimientos	IX
Introducción	XIII
PRIMERA PARTE. CONTEXTOS	
1. Pintores letrados y las lenguas del imperio	3
2. Materiales, modelos y mercado	42
3. Los objetos de la pintura	59
4. Pintores y su profesión	73
SEGUNDA PARTE. PINTORES	
5. La primera generación, <i>circa</i> 1550-1615	91
6. “Pintar la figura de la letra”: Andrés Sánchez Gallque y las lenguas del imperio	123
7. Las siguientes generaciones, 1615-1650	145
8. Mateo Mexía y las lenguas del “estilo”	183
Consideraciones finales	209
APÉNDICE. TRANSCRIPCIONES SELECTAS DE CONTRATOS DE PINTURA	
A. Melchor de Alarcón, libros de coro, 1572	215
B. Diego de Robles y Luis de Ribera, Virgen del Rosario, 1586	217
C. Andrés Sánchez Gallque, retablo de Chimbo, 1592	218
D. Lucas Vizúete, pinturas de caballete, 1626	220
E. Miguel Ponce, retablo y pinturas, 1633	221
Glosario	223
Notas	227
Bibliografía	284
Índice de materias	301

Agradecimientos

Las contribuciones a este libro son múltiples, provienen de personas e instituciones; para todos ellos tengo una enorme deuda de gratitud. En Quito, agradezco muy especialmente a Ximena Carcelén por su apoyo irrestricto, sus consejos y su amistad durante más de veinte años de viajes, publicaciones, exposiciones, simposios y numerosas y fructíferas colaboraciones. Ximena compartió sus conocimientos y abrió muchas puertas que sin su ayuda habrían permanecido cerradas. Su empeño en fomentar la investigación sobre la arquitectura y el arte colonial de Quito ha sido fundamental tanto para este libro como para otras publicaciones. Durante el mismo tiempo, la Dra. Christiana Borchart de Moreno y el Dr. Segundo Moreno compartieron de manera generosa, con gran entusiasmo y agudeza, materiales, publicaciones e ideas que han sido significativas en mi reflexión sobre Quito colonial. De la misma manera, tuve la suerte de contar con la amabilidad de Iván Cruz Cevallos, quien generosamente compartió conmigo sus colecciones y pensamientos para así enriquecer con creces este libro.

Quiero agradecer a los curadores, conservadores, archivistas y coleccionistas de Quito por su colaboración, muchos de ellos se afanaron en prestar su ayuda para la presente investigación. Ellos son: Ximena Carrión, Patricio Carvajal, Gaby Costa, Vicente Ramos, el arquitecto Héctor Vega, José Vera, Oswaldo y Marta Viteri e Israel Zambrano. Doy gracias de manera especial, por su colaboración y su consejo a los arquitectos Guadalupe Uria y Ángel Silva. Muchas gracias a los amigos y colegas quiteños señalados a continuación, por su incondicional apoyo: Marta Albán, Madre Inés María Arias, José Barrera, Judy Bustamante, Guillermo Bustos, Susana Cabeza de Vaca, Carmen Fernández-Salvador, Christoph Hirtz, Alexandra Kennedy Troya, Nancy Morán, fray Agustín Moreno, Trinidad Pérez y Rosemarie Terán Najas.

Agradezco a los múltiples museos y archivos que me permitieron acceder a sus colecciones, en particular al Archivo Nacional de Historia, el Archivo Histórico del Banco Central, el Archivo Histórico Metropolitano, el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Museo de Arte Colonial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, el Museo del Sitio La Florida, el Insti-

tuto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, el Convento de San Francisco, el Convento de San Diego, el Convento de Santo Domingo, el Convento de San Agustín, el Convento de la Merced, el Monasterio de la Inmaculada Concepción, el Convento de San Carlos y el Monasterio de Santa Clara.

Reconozco con gratitud el apoyo y la guía de Constanza Toquica Clavijo junto con el notable equipo del Museo de Arte Colonial y el Museo de Santa Clara en Bogotá. Muchas gracias a mis queridos colegas Marta Fajardo de Rueda, José Luis Mumburu y Juan Vitta, todos ellos colombianos, por su alentadora conversación y por sus consejos. Agradezco a la Biblioteca Nacional y al Archivo General de la Nación en Bogotá, también al Archivo de Boyacá en Tunja, por abrirme las puertas de sus colecciones.

El equipo del Museo de América en Madrid amablemente me abasteció de fotografías e información, al igual que mis colegas María Elena Alcalá y José Manuel Matilla. Agradezco la ayuda de los ciudadanos bolivianos Orieta Durandal y Pedro Querejazu Leyton del Museo Colonial de Charcas, en la ciudad de Sucre.

Una gratitud especial a mis amigos y colegas en los Estados Unidos que me apoyaron y que contribuyeron, de distintas maneras, para la realización de este estudio. Ante todo, agradezco a Fredrika Teute por sus sabios y lúcidos comentarios editoriales (hechos para la edición en inglés), que mejoraron el contenido del libro; pese a ello, cualquier error sigue siendo, por supuesto, mío. Agradezco también a Elizabeth Hill Boone, Tom Cummins, Nancy Deffebach, Regina Harrison, Aaron Hyman, Thomas DaCosta Kaufmann, Kris Lane, Joanne Rappaport, Jeffrey Chipps Smith, Karen Stothert y Suzanne Stratton-Pruitt. Mi gratitud a mis solidarios colegas del Departamento de Historia del Arte, y los del Programa de Estudios de las Américas en el College of William and Mary. A Kristin Wustholz del Departamento de Química de William and Mary; a la estudiante Mary Matecki que amablemente llevó adelante el análisis de los pigmentos de varias muestras de las pinturas coloniales quiteñas; a Bill Hutton del Departamento de Estudios Clásicos, que apoyó con traducciones del latín. Gracias también a Kevin Schrack por su trabajo profesional en planos e ilustraciones. En cuanto a la edición original en inglés, agradezco a Robert Devens y al equipo de la editorial universitaria de la Universidad de Texas por su ayuda en el proceso de convertir el manuscrito de este estudio en un producto final. Para la versión en español, aprecio la esmerada traducción de Álvaro Alemán y la cuidadosa revisión de Barbara Sáez Laredo; agradezco también el apoyo y la colaboración de María Cuvi, coordinadora de la Editorial FLACSO Ecuador.

Mi profunda gratitud hacia las instituciones y agencias que, por medio de becas, permitieron que este proyecto se plasme: John Simon Guggenheim Memorial Foundation, National Humanities Center, Fulbright Senior Specialist Program, American Philosophical Society, National Endowment for the Humanities, junto con el American Council of Learned Societies. Un sábado del College of William and Mary me permitió completar la investigación y la redacción de este libro. Los fondos de investigación provenientes de la Cátedra Jane Williams Mahoney in Art History and American Studies otorgaron el apoyo logístico, técnico y fotográfico para el proyecto.

Nada de esto habría sido posible sin la ayuda incondicional y la colaboración entusiasta de Hernán L. Navarrete, el amor de mi vida, quien compartió conmigo, generosamente, viajes y penurias, largas horas en los archivos, condiciones fotográficas adversas e innumerables e intensas charlas sobre pintores, pinturas y mundos coloniales. Sus bellas fotografías realzan el presente volumen de la misma manera que su amor realza, inconmensurablemente, mi vida.

Introducción

Siempre la lengua fue compañera del imperio.

Antonio de Nebrija, 1492

La traducción es siempre un desplazamiento,
no entre dos lenguas sino entre dos culturas.

Umberto Eco, 2004

En 1599, el pintor Andrés Sánchez Gallque dibujó su firma, junto con una inscripción, en el triple retrato, hoy día famoso, *Francisco de Arobe y sus hijos, Pedro y Domingo*. El texto dice: “Andrés Sánchez Gallque, natural de Quito, f[ecit] (hizo esto)” (ver placa 1). La inscripción ha contribuido poderosamente a la fascinación contemporánea de esta pintura, conocida como el primer retrato firmado en América del Sur, sobre todo porque identifica al firmante como artista nativo. Más allá de su contenido semántico, la forma –de hecho, la presencia misma de la inscripción firmada– da paso a una serie de interrogantes sobre los pintores y la profesión de la pintura en los inicios del Quito colonial, que se articulan con asuntos de educación, lenguas, conocimientos culturales y tecnologías gráficas. Las circunstancias que hicieron posible la inscripción firmada por Sánchez Gallque junto con sus implicaciones para los pintores y la profesión a inicios del Quito colonial constituyen, en conjunto, uno de los objetivos fundamentales de este libro.

La condición letrada de Sánchez Gallque no fue excepcional en su ámbito profesional. De hecho, la amplia mayoría de los pintores de los inicios del Quito colonial –la mayor parte de ellos indígenas– tenía en común la capacidad de leer y escribir. Estos artistas dominaban tanto la pluma como el pincel. En este sentido, para destacar la equivalencia documental entre pintura, escritura y demás sistemas gráficos, en el presente estudio se pluraliza el aserto de Antonio de Nebrija, “Siempre la lengua fue compañera del imperio”.¹ También se pone en duda el uso singular de la palabra “imperio” por Nebrija al reconocer, de manera simultánea, la autoridad del Imperio inca previa al primer contacto con Europa, junto con su continuidad política y administrativa bajo el gobierno colonial –*la república de los indios*, subordinada y paralela– dentro de la cual se articulaba, en el ámbito local, el poder y la incidencia del incario y de otros grupos autóctonos. “Imperio”, de

esta manera, es un término relativo y, en esta obra, enfáticamente plural. En los inicios del Quito colonial, múltiples pintores indígenas ocuparon empleos prestigiosos; como administradores de poblaciones indígenas, se les reconoció con la designación de “maestros”, junto con la también designación honorífica “don” y establecieron redes profesionales e incluso dinastías en el interior de la geografía urbana de la ciudad que tuvieron mayor afinidad con los *ayllus* prehispánicos que con los talleres artísticos de Europa.

La multitud de lenguas –habladas, escritas, leídas y pintadas– que caracterizan la vida y las prácticas de los primeros pintores coloniales quiteños se reflejan ampliamente en el registro documental. Documentos escritos y pictóricos, considerados aquí como equivalentes, constituyen la principal fuente de evidencia en este libro. Además de la información que ofrecen las fuentes de archivo relativas a las vidas y la actividad profesional de los pintores, interesan las formas, la materialidad y las tecnologías de sus prácticas gráficas: estas incluyen tanto la pintura como la escritura y también la correspondencia entre ambas. Las muchas firmas registradas por parte de los pintores son testimonio de su competencia letrada, sus autógrafos denotan un conocimiento refinado de convenciones de escritura al igual que sus imágenes muestran un conocimiento especializado del lenguaje pictórico: los materiales, las tecnologías y la química de la pintura, junto con la perspectiva, la proporción y la iconografía. Adicionalmente, las lenguas y los saberes de estos pintores no necesariamente fueron importados, impartidos o impuestos desde Europa; estos también tomaron prestado de lo local y de la tradición a la vez que de lo extranjero. En su rol de traductores culturales multifacéticos e intermediarios de la visualidad, los pintores encauzaron una multitud de conocimientos especializados para, así, dar forma a mundos gráficos y pictóricos y presentarlos a las audiencias del mundo colonial.

La inspiración de este estudio surge como reacción a la disyunción entre historiografía y archivo. La literatura en torno a la pintura en el Quito colonial mayoritariamente glosa por encima, o directamente ignora, la actividad comprendida entre 1550 y 1650, poniendo un abrumador énfasis en el anonimato de los pintores de entonces –la llamada *voz del anonimato*– junto con la escasez de obras existentes del período.² La ausencia de investigación de archivo sobre los pintores de esta etapa da como resultado una historiografía de la pintura en el Quito colonial enteramente ocupada del contenido, el estilo y la iconografía de las obras. Los historiadores repiten el mismo puñado de nombres, a quienes atribuyen muchas obras, con poco contexto y, a veces, sin una estructura de citas o evidencia documental.³ En esa literatura abundan mitos y leyendas.

La escasez de investigación de archivo sobre los pintores de inicios del Quito colonial contrasta con la notable riqueza de la evidencia documental que existe sobre estos artistas, su profesión y el mercado del arte, y que he compilado a lo largo de los años en numerosos archivos tanto locales como del extranjero. Pese al hecho de que los pintores quiteños de esa época rara vez firmaban sus obras, la gran mayoría firmó contratos notariados. Cientos de documentos registran los nombres, la actividad y las comisiones artísticas obtenidas por más de cincuenta pintores activos

entre 1550 y 1650. Estas fuentes, en su mayoría protocolos notariados, ofrecen una visión necesariamente circunscrita y mediada, pero sin embargo reveladora, de las circunstancias sociales y las prácticas profesionales de los pintores quiteños de inicios de la Colonia.⁴

Las aproximaciones previas a esta temática han buscado unificar la historia del arte en Quito dentro de una trayectoria lineal y positivista, donde la antorcha artística pasa de uno a otro de los pocos pintores reconocidos; desde Juan de Illescas, pasando por Andrés Sánchez Gallque hasta Miguel de Santiago en la segunda mitad del siglo XVII. Estos y otros pintores conocidos de la época aparecen como los progenitores y practicantes de la llamada “Escuela quiteña” de pintura, una nomenclatura que presupone e impone la existencia de un corpus formal y estilístico unificado. Para citar la conocida metáfora de José Gabriel Navarro, estos artistas se perciben como eslabones de una cadena de desarrollo artístico en prolijo desfile, que explica, aplaude y justifica la obra abundante del reconocido pintor Miguel de Santiago (del siglo XVII) en marcha inexorable hacia la obra de los pintores “modernos” del período posterior a la independencia.⁵

Los pintores de la segunda mitad del siglo XVII, Miguel de Santiago en particular, han recibido mayor atención en la literatura especializada que aquellos que los precedieron. De hecho, Santiago, de quien se asume tradicionalmente que fue español o mestizo, ha recibido un dilatado reconocimiento como el pintor más importante del siglo, incluso se le ha denominado “el Apeles de América”. El trabajo minucioso de archivo del historiador del arte de origen español Ángel Justo Estebaranz ha develado que Santiago fue, de hecho, hijo de padres indígenas. Sus investigaciones han contribuido enormemente a ampliar la información sobre el artista, sus contemporáneos, la profesión de pintor y el mercado de arte que existió en la segunda mitad del siglo XVII.⁶ Este libro se distancia de la obra de Justo Estebaranz, en tanto consiste en una exploración de los conocimientos, lenguajes y saberes de los pintores de dicha época y, a la vez, complementa y contextualiza más ampliamente las publicaciones del autor español, al establecer las identidades, prácticas profesionales y contextos históricos de la generación previa de artistas plásticos.

En la presente obra se sugiere que las actividades profesionales, la movilidad y las trayectorias de los pintores de este período fueron mucho más desordenadas y menos lineales de lo que otras historias del arte señalan. En los recuentos previos, en general se reconocen pocas pinturas de la temprana Colonia, mientras que se apresuran a comentar la obra mucho más documentada, iconográficamente rica y abundante de Miguel de Santiago, y de otros pintores del tardío siglo XVII. Como muestra de respaldo a este acercamiento estilístico lineal, iconográfico y tradicional se encuentra el poder, el control y la incidencia ostensiblemente asignada al desarrollo de las artes plásticas al inicio de la Colonia, por parte de los frailes españoles y criollos de ese momento. Aunque es probable que los colegios franciscanos y las cofradías fomentadas por los frailes dominicos hayan servido como instituciones iniciáticas en Quito que formaron algunos de los numerosos artistas plásticos indígenas, los relatos tradicionales no dan cuenta, adecuadamente, de

la existencia de pintores europeos locales o en tránsito en este período. Tampoco consideran la autonomía de los pintores nativos, que constituyen la mayoría, que firmaron contratos para obtener comisiones artísticas o que trabajaron en el mercado libre hacia finales del siglo XVI e inicios del XVII.

La historia y geografía humana de Quito juegan un papel decisivo en el desarrollo de sus pintores. La ciudad colonial de Quito se fundó en 1534 y fue el centro de una Audiencia o corte real en la región norte del virreinato de Perú. Asentada en las alturas de un valle, en los Andes, al pie del volcán Pichincha, Quito es rica en recursos naturales y su clima es templado durante todo el año. A inicios de la Colonia, Quito floreció como centro mercantil de producción y comercio, el segundo en importancia después de Lima y Potosí —que estaban en un mismo nivel—; importaba y exportaba materia prima y bienes manufacturados a nivel regional y global.⁷ De hecho, grandes cantidades de pinturas producidas tanto localmente como importadas del extranjero, esculturas policromadas y otras obras de arte pasaron por las manos de comerciantes quiteños y por el mercado local durante esta época.⁸

El entramado urbano de la ciudad también se expandió de forma dramática durante esos años. Para 1600 Quito albergaba casi una docena de monasterios y conventos, seis iglesias parroquiales, varias ermitas y una catedral en una población de aproximadamente diez mil personas que, en 1650, se expandió a cincuenta mil habitantes.⁹ La mayoría de edificios coloniales de hoy en día —todos ellos adornados en aquel entonces con pinturas, esculturas policromadas, mueblería y retablos elaborados y multimediáticos— se construyeron durante la última parte del siglo XVI y en el siglo XVII. Esta floreciente economía urbana así apoyó y atrajo, simultáneamente, a un gran número de pintores y artesanos de gran habilidad, algunos de ellos lugareños, otros, en menor proporción, de origen europeo. Más cerca a nuestros días, Quito fue la primera ciudad en ser denominada patrimonio de la humanidad por la Unesco, en gran parte debido a su notable riqueza arquitectónica y de arte colonial.

Los inicios de Quito colonial resaltan debido a sus circunstancias distintivas y a sus características peculiares dentro de los centros urbanos latinoamericanos. Pese a que, en términos poblacionales, se encontraba entre las ciudades hispanoamericanas secundarias de la Colonia, la ciudad y las cinco leguas circundantes de su jurisdicción en este período alojaban una abrumadora mayoría indígena. En comparación con otros centros urbanos, en Quito la población de ascendencia africana en esa época fue relativamente pequeña; así, no sorprende el ancestro indígena de sus pintores y artesanos.¹⁰ Pese a su tamaño, la composición demográfica de Quito parece alinearla más cercanamente con otras ciudades de dimensiones medias en el período, como Cuzco y Sucre, cuyas proporciones de poblaciones indígenas son similares. Sin embargo, la historia de los pintores y de la pintura, a inicios de la Colonia en Quito, no es igual a la de Cuzco, una ciudad más conocida y con mayor registro documental; en su lugar, la ciudad norteña sigue una trayectoria asentada en sus circunstancias sociopolíticas y demográficas particulares.

Al igual que Cuzco durante la Colonia, Quito se construyó sobre un antiguo asentamiento inca. Cuarenta años antes de la invasión hispánica, fue un puesto de avanzada en la parte norte del imperio, representado como “otro Cuzco” y “una segunda ciudad después de Cuzco” que, de acuerdo con ciertas opiniones, replicaba la “geografía sagrada”¹¹ de la capital inca. Aunque el reinado inca tuvo una duración corta en el norte del imperio, Quito se presenta como un centro de poder dentro de este debido a su condición de sede de Atahualpa, el último soberano inca. Luego de la muerte de Atahualpa, sus hijos quedaron bajo la tutela de las órdenes religiosas, uno de ellos Francisco Atahualpa (Francisco Topatauchi Inca, conocido como “El Auqui”) continuó la dinastía en Quito desde una posición de poder relativo, presidiendo sobre su amplia residencia y tierras en el sector sur de la ciudad colonial hispánica. Durante los inicios del período colonial, la residencia de Atahualpa fue el epicentro de la actividad artística y un imán para quienes más tarde se convirtieron en dinastías de pintores andinos, cuyas viviendas se agrupaban en torno de las “casas del Auqui”.¹² Al mismo tiempo, Quito fue el sitio de residencia de varios grupos autóctonos, que no pertenecían al incario y que incluían numerosos pintores y dinastías de pintores, al igual que un número menor de pintores europeos y criollos que ejercían su oficio con relativa autonomía. En esta obra se traza la presencia de los pintores quiteños dentro la geografía social y política de la ciudad colonial en sus inicios.

El presente libro está principalmente enfocado en los pintores, sus saberes en distintos ámbitos y las circunstancias bajo las que practicaron su oficio en los inicios del Quito colonial. En la primera parte, se aborda la naturaleza de la profesión de pintor, oscilando entre los contextos precolombinos y la temprana Colonia, entre otras consideraciones se incluye la educación y la formación de los pintores indígenas; los materiales, fuentes y el mercado de las pinturas; la gama de objetos y de ocasiones en que los pintores aplicaban su talento; y los títulos, jerarquías y estructuras del oficio. En ausencia de un gremio oficial de pintores, en el capítulo cuatro se analiza los contextos y modos alternativos de organización profesional.

En la segunda parte se hace uso extenso de evidencia inédita de archivos para examinar las vidas y la actividad profesional de generaciones sucesivas de pintores indígenas, criollos y europeos, muchos de ellos se introducen por primera vez en un contexto académico. En los capítulos que conforman esta parte, se modifica el enfoque tradicional de la historia del arte, orientado hacia el producto, y en su lugar enfatizar en la figura del pintor, sus materiales y la profesión, y para explorar las circunstancias y la circulación de personas e imágenes, en términos de las redes más amplias de relaciones sociales, de mercado y de movilidad. Los contratos para pinturas, sin embargo, se estudian con detenimiento, junto con otras obras existentes firmadas o documentadas de distintas maneras, muchas de ellas inéditas hasta el presente. En dos capítulos monográficos se estudia a dos representantes de las generaciones tempranas y tardías de pintores, Andrés Sánchez Gallque y Mateo Mexía, reconstruyendo sus vidas y obras hasta donde los documentos lo permiten, y se analizan lienzos fechados y firmados. El apéndice contiene transcripciones

seleccionadas de contratos para la elaboración de obras pictóricas, que representan la naturaleza y el alcance de las comisiones de pintura obtenidas durante este período. Al establecer las identidades y al examinar las vidas profesionales de la primera generación de pintores quiteños, con este estudio se demuestra las distintas maneras en que estos adquieren dominio y competencia sobre lenguajes y conocimientos culturales que les permitieron obtener poder y prestigio en los inicios del Quito colonial.