

*Apokalyptische Immaculata
(Jungfrau von Quito)*

*Inmaculada Apocalíptica
(Virgen de Quito)*



Bernardo de Legarda, 1734, polychrom gefasste Holzskulptur, Retabel des Hochaltars, Kirche San Francisco, Quito, Ecuador. Aus: *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Dirección editorial Ricardo Martín. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985, S. 56. Foto: EDISTUDIO.

Bernardo Legarda, 1734, escultura en madera policromada y estofada, Retablo mayor, Iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador. De: *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Dirección editorial Ricardo Martín. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985, p. 56. Fotografía: EDISTUDIO.

Die hier vorgestellte Skulptur ist ein Erfolgsmodell der sogenannten Schule von Quito, das heißt der Kunst, die hauptsächlich im 17./18. Jahrhundert charakteristisch für die Audienz von Quito war (heutiges Ecuador, S-Kolumbien, N-Peru). Der Maler, Bildhauer und Silberschmied Bernardo Legarda (Ende 17.Jh. - 1773), der neben Manuel Chili der Hauptvertreter der Skulptur des 18. Jahrhunderts in Quito war, hat das Bildnis 1734 für die Kirche des Klosters San Francisco in Quito geschaffen und dabei auf die Beschreibung des apokalyptischen Weibes in der Offenbarung des Johannes zurückgegriffen. Die Mariendarstellung ist durch die Flügel sowie die Mondsichel unter ihren Füßen auf den ersten Blick als solches zu identifizieren, der in der Offenbarung erwähnte siebenköpfige Drache wurde für die skulpturale Ausformulierung auf eine Schlange reduziert.

Während das apokalyptische Weib als Ikonografie der Immaculata in Spanien nur noch selten gewählt wurde, verhalf ihm Legarda in der Audienz von Quito zu einer neuen Ausdrucksstärke. Die Immaculata ist der von den Franziskanern besonders geförderte Marientitel, doch der Künstler hatte auch persönlich einen Bezug zu dieser Andachtsformel, da er Mitglied der Bruderschaft Unserer Frau von der Unbefleckten Empfängnis in Quito war. Legarda kann bei der Bildfindung auf flämische Stiche zurückgegriffen haben, auf die Illustrationen der Traktate zur Verteidigung des Dogmas der Immaculata sowie auf malerische und bildhauerische Vorbilder, die in der Region vorhanden waren und die er in eine neue Bildformel überführte.

Die Figur der Maria ist in einem Moment

La escultura que aquí se presenta se convirtió en el modelo exitoso de la llama Escuela de Quito, es decir del arte que primordialmente en el siglo XVII y XVIII fue característico para la Audiencia de Quito, que comprendía el territorio actual del Ecuador y parte del sur de Colombia y del norte de Perú. El pintor, escultor y orfebre Bernardo Legarda (finales del s. XVII – 1773), quien junto con Manuel Chili fue el mayor representante de la escultura dieciochesca en Quito, creó la imagen en 1734 para la iglesia del convento de San Francisco en Quito, basándose en la descripción de la mujer apocalíptica descrita por san Juan en el Apocalipsis. La imagen mariana se identifica por las alas y la luna bajo sus pies, el dragón de siete cabezas mencionado en la cita bíblica para la representación escultórica fue reducido a una serpiente.

Mientras que en España la iconografía de la mujer apocalíptica sólo en contadas ocasiones seguía siendo una opción para representar la Inmaculada, en la Audiencia de Quito obtuvo una nueva fuerza expresiva, gracias a Legarda. La advocación mariana especialmente promovida por los franciscanos es la Inmaculada, pero el artista tenía también una relación personal con esta devoción, dado que pertenecía a la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción en Quito. Para la definición de la iconografía Legarda pudo haberse basado en grabados flamencos, en las ilustraciones de tratados en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, así como en modelos pictóricos y escultóricos disponibles en la región, los cuales trajo a una nueva fórmula visual.

La Virgen María está representada en movimiento, levemente inclinada hacia delante y con ligera contorsión en la cintura, ambos

der Bewegung dargestellt, leicht nach vorn geneigt und minimal in der Achse gedreht, die beiden Arme nicht in Gebetshaltung, sondern nach rechts gewandt. In einem starken Kontrapost, der die Körperkonturen unter dem Gewand sichtbar werden lässt, steht sie mit ihrem rechten Fuß auf der Mondsichel und mit dem linken auf der Schlange, als hätte sie gerade den Schritt nach unten getan und das Reptil erreicht, dessen Schwanz noch um die Mondsichel geschlungen ist, als wäre es kurz davor darüber geglichen. Maria fängt seinen Kopf mit einer Kette ein, die von ihrer rechten Hand in einer Diagonale vor dem Körper bis zur Schlange verläuft. Der Mantel der Muttergottes, der die Figur von hinten umfängt und über die rechte Schulter gelegt ist, ist noch in einer schwingenden Bewegung begriffen. Maria nimmt somit eine tanzende Haltung ein, die den Kampf mit dem Untier auf grazile Weise darstellt. Daher ist die Skulptur auch als *Virgen Danzarina* (Tanzende Madonna) bekannt. Dieser Eindruck einer Bewegung nach unten wird durch die Untersicht verstärkt, die der Gläubige vor dem Altar einnimmt.

Die Skulptur besitzt eine starke körperhafte Präsenz, was durch den Mantel mit leichtem Faltenwurf verstärkt wird, der als große Fläche neben dem Körper Marias steht und gleichzeitig die seitliche Vorwärtsneigung der Figur auffängt, so dass die harmonische Komposition gewahrt bleibt. Der Kopf ist leicht geneigt, das Gesicht, das einen weichen gelassenen Ausdruck trägt, weist nach unten, der Blick ist gesenkt, wodurch die Figur ganz auf sich selbst konzentriert ist und nur Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, wenn dieser direkt unter ihr steht.

Das Gesicht besteht aus einer Bleimaske, die

brazos levantados hacia su derecha, sin gesto de oración. Su pierna derecha está apoyada sobre la luna en un pronunciado contraposto, que permite que la silueta del cuerpo se perfila bajo la vestimenta, y con la izquierda pisa la serpiente como si acabara de dar un paso hacia abajo alcanzando al reptil, cuya cola aún está rodeando la media luna como si apenas se hubiera deslizado sobre ésta. La Virgen alcanza la cabeza del animal con una cadena que desde su mano derecha pasa en forma diagonal frente a su cuerpo. El manto de la Virgen María que cubre la figura desde atrás y cuelga de su hombro derecho aún está en movimiento. De esta manera la Virgen tiene actitud de danza, representado con gracia la lucha con el dragón. Por eso la escultura se conoce también bajo la denominación de *Virgen Danzarina*. La impresión que trasmite la escultura de dar un paso hacia abajo se refuerza con la visión que desde abajo tenían los fieles frente al altar.

La escultura tiene una fuerte presencia corporal, reforzada por el manto de pliegues suaves, que se constituye en superficie amplia al lado del cuerpo equilibrando al mismo tiempo la inclinación de la figura hacia delante y asegurando que se mantenga la composición armónica. La cabeza está levemente inclinada, el rostro con expresión dulce y tranquila está dirigido hacia abajo, igual que la mirada, por lo cual la figura está sumamente ensimismada, que sólo entra en contacto con el espectador al momento que éste se encuentra directamente debajo de ella.

La cara es una mascarilla de plomo aplicada a la cabeza y provista de ojos de vidrio. Se le aplicó una encarnación brillante. El estofado consta de dibujos dorados sobre fondo monocromo. Mientras que la técnica básica del

am Kopf befestigt ist und in die Glasaugen eingefügt sind. Es ist mit einem glänzenden Inkarnat versehen. Die Fassung des Gewandes, in der spanischen Fachterminologie *estofado* genannt (vom französischen Wort *étoffe*: Stoff), basiert auf Goldzeichnung auf monochromem Grund. Während die Technik des *estofado* im Allgemeinen gleich war (eine einheitliche Grundschicht, meist aus Blattgold oder –silber mit verschiedenen darüber liegenden Farbschichten), wurden je nach Zeit, Region und Werkstatt unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, abhängig davon, welche Art von Stoff nachgeahmt und welche Wirkung dadurch erzielt werden sollte. Hier haben wir es mit einer für das 18. Jahrhundert in Quito typischen Fassung zu tun, bei der Gold nicht als Untergrund dient, der dann durch verschiedene Ritztechniken (*esgrafiado*) zum Vorschein gebracht wird, sondern die Ornamente direkt mit Goldfarbe aufbracht werden. Es war auch üblich als Untergrund eine Schicht aus Blattsilber zu wählen, die dann mit einer dünnen Farblasur bedeckt wurde, was eine metallisch schimmernde Wirkung hervorrief und als *estofado a la chinesca* (Fassung nach chinesischer Art) bezeichnet wurde. Legarda hat diese Art von Polychromie in anderen Arbeiten, wie zum Beispiel der 1762 erfolgten Neufassung der von Pater Carlos hergestellten Skulptur des Hl. Lukas in der Cantuña Kapelle der Kirche San Francisco, zur Meisterschaft gebracht. Im Fall der Immaculata wurde mit Ornamenten sparsam umgegangen. Rote, blaue und goldene Blumen mit Ranken sind auf der Tunika auf weißem Grund locker gestreut, während der himmelblaue Mantel goldene Sterne und eine ebenso goldene Borte aus stilisierten Ranken und Blumenmotiven trägt. Nach oben wird die Tunika durch einen breiten

estofado generalmente era la misma (una capa base, muchas veces de hoja de oro o plata, con diferente capas pictóricas encima), los acentos fueron distintos según la época, la región y el taller, dependiendo el tipo de tela que se pretendía imitar y cuáles efectos se querían provocar. Aquí se trata de un estofado típico del siglo XVIII quiteño, donde el oro no servía de fondo para ser sacado a la luz a través de las técnicas de esgrafiado, sino que los ornamentos se aplicaron directamente con color dorado. También era frecuente que se escogiera como fondo la hoja de plata cubierta por una corladura, es decir, una delgada capa de pintura traslúcida, dando así un efecto metálico, lo cual se denominaba estofado a la chinesca. Legarda manejó este tipo de estofado con maestría en otros trabajos, por ejemplo en la renovación que hizo en 1762 de la escultura de San Lucas que el Padre Carlos había hecho para la Capilla de Cantuña del convento de San Francisco. En el caso de la Inmaculada los ornamentos se economizaron. Flores rojas, azules y doradas con zarcillos se dispersaron en el blanco de la túnica, mientras que el manto celeste porta estrellas doradas y una cenefa dorada hecha de flores y zarcillos estilizados. La túnica es adornada en la parte alta por una franja ancha de ornamentos florales sobre fondo dorado, lo cual contribuye a la elegancia de la imagen.

La figura mariana porta una aureola ricamente adornada de ornamentos delicados y rayos anchos, uniendo la corona de estrellas y los rayos de sol mencionados en el Apocalipsis en una sola joya para la cabeza. Las alas plateadas así como la gran cadena plateada con piedras, con la cual doma a la serpiente completan el rico ajuar. La fotografía da la impresión que incluso la escultura vestía arretes.

Streifen mit Blumenornamenten auf Goldgrund abgeschlossen, was zur Eleganz der Figur beiträgt.

Die Marienfigur trägt einen reich verzierten Nimbus aus filigranen Ornamenten und breiten Strahlen, der die im Text der Offenbarung genannte Sternenkronen und die Strahlen der Sonne in einen einzigen Kopfschmuck überführt. Die silbernen Flügel und die große Silberkette mit Steinbesatz, mit der Maria die Schlange bändigt, vervollständigen die kostbare Ausstattung. Die Abbildung erweckt den Anschein, als hätte die Skulptur auch Ohrringe getragen.

Bernardo Legada betrieb eine große Werkstatt mit vielen Aufträgen, jedoch ist die Immaculata einer seiner seltenen Figuren, die signiert sind. Und zwar auf den abnehmbaren Händen, dies eröffnete theoretisch auch die Möglichkeit, deren Position zu verändern. Nur wer die Hände entfernt, kann die Inschrift lesen, sie ist also nicht dazu gedacht, für alle sichtbar das Verhältnis Autor-Werk herzustellen. Auf dem Stift der linken Hand ist der Name des Künstlers angebracht, Bernardo Legada, und auf der rechten steht das Datum ihrer Fertigstellung: der 7. Dezember des Jahres 1734.

Die Skulptur befindet sich in der mit Spiegeln ausgekleideten Hauptnische im Retabel des Hochaltars, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von der Werkstatt des Silberschmiedes Vicente López de Solís hergestellt wurde. Sie blickte also von weit oben auf die Gläubigen herab und ist auch heute nur selten in Nahaufnahmen zu sehen. Ganz im Gegensatz zu ihren zahlreichen Repliken, die im ganzen Vizekönigreich Neu-Granada Verbreitung fanden. Somit kann die Immaculata

Bernardo Legada tuvo un gran taller y muchos contratos, sin embargo, la Inmaculada es una de sus pocas esculturas firmadas. La inscripción se encuentra en las manos que se pueden quitar, lo cual teóricamente daba la posibilidad de modificar su posición. Sólo quien quitaba las manos podía leer la inscripción, entonces no estaba pensada para se pudiera deducir de ella la relación obra-autor. En el gozne de la mano izquierda se encuentra el nombre del artista, “Bernardo Legada” y en el de la mano derecha las palabras “se acabó en 7 de diciembre del año de [1]734”

La escultura está puesta en el nicho central, tapizado de espejos, del retablo mayor de la iglesia, construido en el último tercio del siglo XVIII por el taller del orfebre Vicente López de Solís. Entonces miraba desde la altura a los fieles y hasta ahora muy pocas veces se le puede ver en acercamientos fotográficos. Muy al contrario de sus múltiples réplicas que se difundieron ampliamente por todo el virreinato de la Nueva Granada. Por tanto la Inmaculada de Legada es emblemática para el arte de la Audiencia de Quito. Desde el siglo XVIII se elaboraban versiones en diferentes tamaños y materiales, tanto por el mismo Bernardo Legada y su taller como por otros escultores. Numerosas imágenes se conservan en los conventos y las iglesias de Quito, así como en el restante territorio de la antigua Audiencia de Quito, sobre todo en Popayán y en el Museo de Arte Colonial de Bogotá (Colombia). La postura, los colores y las alas constituyen la esencia de la fórmula visual, la cadena pudo ser reemplazada por una lanza o la aureola por una corona. Existen ejemplos de que la iconografía se complementó por un globo terráqueo, que no formaba parte de la imagen original, así mismo

von Legarda als emblematisch für die Kunst der Audiencia von Quito gelten. Versionen in unterschiedlichen Größen und Materialien wurden seit dem 18. Jahrhundert hergestellt, sowohl von Legarda und seiner Werkstatt selbst als auch von anderen Bildhauern. In den Klöstern und Kirchen Quitos haben sich zahlreiche Bildwerke erhalten sowie im restlichen Gebiet der ehemaligen Audiencia von Quito, vor allem in Popayán und im Kolonialmuseum von Bogotá (Kolumbien). Die Haltung, die farbliche Gestaltung und die Flügel gehören zur Essenz der Bildformel, die Kette konnte durch eine Lanze ersetzt werden oder der Nimbus durch eine Krone. Es gibt Beispiele dafür, dass die Ikonografie durch eine Weltkugel vervollständigt wurde, die in der Vorbildskulptur nicht vorhanden ist und es war durchaus übliche Praxis, die Skulptur ohne ihre Attribute zu versenden, welche dann von lokalen Künstlern hergestellt wurden. Die weite Verbreitung der Bildformel spricht für den Erfolg dieser Ikonografie und einen regen Handel, der bestätigt, dass die Kunstproduktion mit Quito als Zentrum im 18. Jahrhundert einen künstlerischen Ausdruck mit Wiedererkennungswert besaß. Die qualitätsvollen Werke wurden zu erschwinglichen Preisen an die Pazifikküste und bis in die Karibik verkauft.

no era raro que las esculturas se enviaran sin atributos, los cuales fueron realizados por artistas locales. La amplia difusión de este tipo de imagen habla del éxito de su iconografía y de un comercio activo, confirmando que la producción artística de Quito y sus alrededores poseía en el siglo XVIII una expresión artística con rasgos característicos. Estas obras de buena calidad se distribuían a precios accesibles en la costa del pacífico hasta el Caribe.



Bernardo Legarda, Inmaculada Apocalíptica (Virgen de Quito), imagen en madera policromada, estofado fondo de oro, 1734, Iglesia de San Francisco. Detalle manos inscripción: (izq.) "Bernardo Legarda", (der.) "Se acabó en 7 de diciembre de año de 1734". Las dos fotografías fueron publicadas en: 1. *América y España en la escultura colonial quiteña*. Autora: Ximena Escudero Albornoz de Terán. Edición Banco de los Andes, 1992.- 2. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Autora: Ximena Escudero Albornoz. Edición y diseño: Trama, 2007. Fotógrafo: Christoph Hirtz, 1992. Quito, Ecuador.

Bernardo Legarda, Apokalyptische Immaculata (Die Jungfrau von Quito), polychrom gefasste Holzskulptur mit Goldgrund, 1734, Kirche San Francisco. Detail der Hände mit Inschrift: (links) "Bernardo Legarda", (rechts) "Se acabó en 7 de diciembre de año de 1734". Beide Fotografien wurden publiziert in: 1. *América y España en la escultura colonial quiteña*. Autorin: Ximena Escudero Albornoz de Terán. Edición Banco de los Andes, 1992.- 2. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Autorin: Ximena Escudero Albornoz. Edición y diseño: Trama, 2007. Fotograf: Christoph Hirtz, 1992. Quito, Ecuador.

Literatur / Bibliografía

Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Ars Iberica et Americana 14. Madrid: Iberoamericana 2011.

Escudero Albornoz, Ximena. *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Quito: Trama, 2007.

Dra. Franziska Neff

Institut für Europäische Kunstgeschichte

Universität Heidelberg, Deutschland

franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de