COLNAGHI



José Cortés de Alcocer

Don José García de León y Pizarro ofrece el Reino de Quito a Carlos III, 1784

JOSÉ CORTÉS DE ALCOCER
(Quito, documentado entre 1762 y 1803)

DON JOSÉ GARCÍA DE LEÓN Y PIZARRO OFRECE EL REINO DE QUITO A CARLOS III, 1784

Inscrito en la parte inferior central: 'Altior assurgit, tanto spectatior Orbi. / Non ut despicias, sed mihi prospicias.'

Inscrito en el reverso: 'Al Ill.mo S.or D.n José Garcia de Leon / y Pizarro (…) / Presidente (…) / y Capitan G.ral de los R.nos (…) / de Quito (…) presenta (…) / (…) y flore(…) / aquellos Reinos (…) / (…) en 178[6]. / Este cuadro es regalo de la / Ciudad de Quito.'

Óleo sobre cobre
54 × 45 cm
21 1/4 × 17 3/4 in.

Procedencia

Regalado por la ciudad de Quito a don José García de León y Pizarro, 1784–1798;
Por herencia a su hijo, don José García de León y Pizarro y Jiménez de Frías, París y Madrid, 1797–1835;
Por herencia a su hijo, don José García de León y Pizarro, Madrid, 1835–1882;
Tras la muerte de su viuda, doña Isabel López y López, en 1908, a su sobrina, Marie García de León y Pizarro, baronesa de Steenhault de Waerbeeck, castillo de Steenhault, Bélgica, 1908–1925;
Por herencia a su hijo, Léon, barón de Steenhault de Waerbeeck, castillo de Steenhault, Bélgica, 1925–1939;
Por herencia a los actuales propietarios.

Bibliografía comparativa

Alonso Juanola, V., 'Los uniformes del Museo del Ejército', *Militaria. Revista de cultura militar*, n.º 9, 1997.
Fernández Salvador, C., 'Hospital Real de la Caridad', en Stratton-Pruitt, S. (ed.), *The Art of Painting in Colonial Quito*, Filadelfia, 2012.
García de León y Pizarro, J., *Memorias de la vida del Excmo. Señor D. José García de León y Pizarro, escritas por él mismo*, 3 vols., Madrid, 1894–1897.
Kagané, L. L., 'Los retratos de Carlos III y de los príncipes de Asturias de Mariano Salvador Maella existentes en el Palacio Chesmensky', *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 88, 2007.
Kennedy Troya, A., 'La pintura en el Nuevo Reino de Granada', en Gutiérrez, R. (ed.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500–1825*, Madrid, 1995.
Kuethe, A. J., *Military Reform and Society in New Granada, 1773–1808*, Gainesville, 1978.
Luna, J. J., *El Prado en el Ermitage*, Madrid, 2011.
Olmedo Checa, M., 'Vindicación de José de Gálvez en su tricentenario', *Péndulo. Revista de Ingeniería y Humanidades*, n.º 31, 2020.
Pérez Pimentel, R., *Diccionario biográfico del Ecuador*, s. v. 'Flores de Vergara y Jiménez, Ignacio'.
Sebastián, S., *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá, 2006.
Vargas, J. M., *El arte ecuatoriano*, Puebla, 1960.


Altior assurgit tanto spe
tatior Orbi.
Non ut despicias. sed mihi
prospicias.

La pintura está realizada sobre una única lámina de cobre, de gran tamaño para su tipo, preparada para ofrecer al pintor una base lisa y compacta sobre la que el color se asienta con una densidad casi de esmalte. Los rojos se extienden en campos casi continuos, los blancos son opacos y fríos, y las carnaciones se construyen con capas finas y fundidas que no dejan ver la pincelada. Un dosel carmesí ocupa la mitad superior, y el estrado, con sus gradas curvas y su cojín, la inferior. El conjunto está encerrado en un marco tallado y dorado de rocalla asimétrica, con un filete de perlas en la luz y una crestería con un escudo de armas bajo corona. En el centro está sentado Carlos III. Viste armadura completa bajo un manto carmesí bordado en oro y forrado de armiño; en el pecho se ve el collar del Toisón de Oro y, cruzada sobre él, la banda azul y blanca de su propia orden, la *Real y Distinguida Orden de Carlos III*; en la mano derecha lleva el bastón de mando. Dos leones guardan el trono, cuyos montantes rematan en orbes coronados: las columnas de la divisa *Plus Ultra* convertidas en mueble. En lo alto, dos amorcillos en vuelo sostienen las armas reales en su forma abreviada –Castilla y León cuartelados, con la granada de *Granada* en punta y el escusón *borbónico* de flores de lis en el centro–, mientras una tercera corona de laurel aguarda sobre el escudo. La cabeza y el busto del rey no son inventados: siguen el retrato oficial creado por Anton Raphael Mengs, en la versión en que el monarca lleva la banda de su nueva orden y no la del *Saint-Esprit* (fig. 1). Que el pintor quiteño reprodujera este modelo confirma una vez más que las sucesivas versiones de la imagen de Mengs estaban, en palabras de Juan José Luna, "destinadas a satisfacer la demanda de encargos de cortes extranjeras y de los centros de gobierno del vasto imperio español".[1] El modelo pudo llegar a Quito a través de alguna de las réplicas pintadas que viajaron a las capitales virreinales o del grabado de Manuel Salvador Carmona según el prototipo del Prado, encargado en 1782 y terminado en 1783, solo unos meses antes de que se pintara el cobre.[2]

En torno a este centro fijo, flanquean el trono tres figuras de pie que, como el rey, llevan la banda de la Orden de Carlos III con su placa, insignia de la gran cruz. Los dos del escalón superior, con casaca azul oscuro de vueltas rojas galoneadas de plata y chupa roja, son sin duda ministros o altos dignatarios de la corte. Un escalón más abajo aparece un hombre con traje a la francesa de color pardo ricamente bordado en oro, identificado como José de Gálvez y Gallardo, a quien Carlos III, tras una larga carrera al servicio de la Corona, nombró en 1776 *secretario del Despacho Universal de Indias*, el cargo más alto de la administración americana.[3] Su papel en esta composición alegórica es el de eslabón entre el trono de Madrid y las autoridades que gobernaban la *Audiencia* de Quito, como indica el gesto de su mano derecha, que se tiende abierta hacia el presidente arrodillado. La gran cruz que luce

[1] Luna, J. J., *El Prado en el Ermitage*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 168–169. Sobre la difusión del tipo, véase también Kagané, L. L., 'Los retratos de Carlos III y de los príncipes de Asturias de Mariano Salvador Maella existentes en el Palacio Chesmensky', *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 88, 2007, pp. 37–44.

[2] Museo Nacional del Prado, Anton Raphael Mengs, *Carlos III*, h. 1761, óleo sobre lienzo, 154 x 110 cm, n.º inv. P002200, y la réplica con las insignias de la nueva orden, *Carlos III*, h. 1774, óleo sobre lienzo, 154 x 105,5 cm, n.º inv. P005011, fichas del catálogo en línea. El Prado conserva también el grabado de Manuel Salvador Carmona según P002200, encargado por la Secretaría de Estado en 1782 y terminado en 1783 (G002990).

[3] Sobre Gálvez, véase Olmedo Checa, M., 'Vindicación de José de Gálvez en su tricentenario', *Péndulo. Revista de Ingeniería y Humanidades*, n.º 31, 2020, pp. 120–146.

se le había concedido en 1783, un año antes de que se pintara el cuadro. Puede vérsele, también con el tricornio bajo el brazo, en un lienzo atribuido a Joaquín Inza de la *Diputación de Málaga* (fig. 2). A la izquierda, un grupo de siete hombres responde al de tres de la derecha. A su cabeza, y más cerca del trono, está arrodillado el hombre al que se dedica el cuadro: don José García de León y Pizarro, regente y presidente de la *Real Audiencia de Quito* de 1778 a 1784. Se arrodilla en el escalón más bajo en señal de sumisión a la Corona, con la mano derecha alzada en gesto de ofrenda y la izquierda apoyada en el bastón de mando, atributo de su cargo; la espada al cinto completa el atuendo. Viste casaca y calzón azul oscuro con vueltas escarlata y bordados de oro, chupa escarlata y chorrera de encaje. En el ojal de la casaca cuelga, de su cinta azul y blanca, la pequeña cruz esmaltada de la Orden de Carlos III, distintivo de caballero y no la placa de gran cruz. El rey le había concedido la distinción el 23 de abril de 1780, aunque las pruebas de nobleza necesarias para su concesión definitiva no se completaron hasta el 10 de junio de 1782, e ingresó como caballero supernumerario.[4] Era exactamente el traje que la etiqueta de la corte prescribía para un hombre de rango en la España de Carlos III, y se repite de forma casi uniforme en los retratos de la época. Así se ve en el retrato de otro servidor de la Corona de la misma región y década, don Ignacio Flores (1733–1786), oficial de caballería nacido en Latacunga que sofocó el levantamiento de Túpac Katari en torno a La Paz en 1781 y llegó a presidir la *Real Audiencia de Charcas*, pintado en Quito hacia 1785 (fig. 3). Flores era además hijo menor del primer marqués de Miraflores y, por tanto, hermano de uno de los coroneles de milicias que aparecen en nuestro cuadro.[5]

La inscripción, aunque en parte perdida por el desgaste y la corrosión, dice: “Al Ill.mo S.or D.n José Garcia de Leon / y Pizarro (...) / Presidente (...) / y Capitan G.ral de los R.nos (...) / de Quito (...) presenta (...) / (...) y flore(...) / aquellos Reinos (...) / (...) en 178[6]. / Este cuadro es regalo de la / Ciudad de Quito.” La mención de un hecho de 1786 indica que este texto se añadió en España, tras el regreso de García de León de las Indias, pero el cuadro debe fecharse en 1784, cuando terminó su gobierno en Quito. Su hijo, el futuro ministro de Estado del mismo nombre (1770–1835), escribe en sus memorias que, a su partida, la ciudad le regaló un cuadro con un magnífico marco de plata, en cuya lámina de cobre aparecía entre los retratos de los seis jefes militares que le habían ayudado, ofreciendo el reino de Quito al pie del trono.[6] Tanto el soporte como el formato son excepcionales en la Real Audiencia de Quito, donde la pintura sobre metal quedó en manos de muy pocos talleres y se limitaba normalmente a pequeñas láminas devocionales. El marco de plata se ha perdido, y el actual, tallado y dorado con rocalla asimétrica, se hizo para sustituirlo, probablemente en la generación siguiente.

Las memorias plantean una pregunta: en qué le habían ayudado esos “jefes militares” y frente a qué amenaza. El mandato de García de León (1778–1784) coincidió

[4] Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Estado-Carlos III, exp. 137, *Expediente de pruebas de caballero de la orden de Carlos III de don José García de León y Pizarro León y Rivera, natural de Motril, Presidente y Regente de la Audiencia de Quito*; caballero supernumerario, 1780–1782.
[5] Pérez Pimentel, R., *Diccionario biográfico del Ecuador*, s. v. ‘Flores de Vergara y Jiménez, Ignacio’.
[6] *Memorias de la vida del Excmo. Señor D. José García de León y Pizarro, escritas por él mismo*, 3 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894–1897, vol. III, pp. 125–126.

exactamente con las revueltas más graves contra el dominio español en los Andes del siglo XVIII: la rebelión de Túpac Amaru II en el sur del Perú (1780–1781), la de Túpac Katari en torno a La Paz (1781) y el levantamiento de los Comuneros del Socorro en Nueva Granada (1781). Aunque ninguna afectó directamente al distrito de Quito, todas estaban lo bastante cerca para despertar temores locales, sobre todo con el recuerdo aún vivo de la Rebelión de los Barrios de 1765–1766. La respuesta del presidente fue esencialmente preventiva. En 1779 levantó en Quito dos regimientos de milicias y una compañía de artillería, además de nueve compañías sueltas en Quito, Guaranda, Ibarra, Loja y Ambato.[7] Para vincular a la élite criolla con sus reformas, invitó a sus miembros a organizar estos cuerpos, y destacadas figuras de la aristocracia quiteña asumieron su mando: Manuel Ponce de León Guerrero, conde de Selva Florida, como coronel del regimiento de infantería de Quito; Joaquín Sánchez de Orellana, hijo del marqués de Villa Orellana, como su teniente coronel; y Mariano Flores de Vergara y Jiménez de Cárdenas, marqués de Miraflores, como coronel de dragones.[8] Estos hombres figuran casi con seguridad entre los seis oficiales agrupados detrás del presidente arrodillado. Su indumentaria indica el arma a la que pertenecía cada uno, pues el uniforme militar se había codificado a principios de siglo: la infantería vestía de blanco con vueltas de color, aquí rojas, mientras que la artillería, los ingenieros, las tropas de la Casa Real y la Armada vestían "de azul oscuro, con vueltas y chupa encarnadas como distintivo".[9] En consecuencia, cuatro de los seis llevan la casaca blanca de la infantería, con solapas escarlata y alamares de oro, y dos –el oficial del extremo izquierdo y el que está detrás de él con charretera de oro– visten el azul oscuro con vueltas rojas que los distingue de los regimientos de a pie. El oficial del extremo izquierdo, el único de los seis que se vuelve hacia el espectador, es con toda probabilidad el marqués de Miraflores (1731–1810), ya que tanto sus rasgos como su casaca de solapas vueltas se corresponden muy de cerca con un retrato conservado de su padre, don Antonio Flores y Vergara (1687–1764).

Al pie del estrado, de espaldas y con el rostro vuelto hacia el rey, una joven con corpiño azul y manto rosado sostiene una cornucopia colmada de frutas, símbolo de la abundancia en el lenguaje habitual del Barroco. Es la personificación del Reino de Quito, que muestra sus riquezas, y cumple además una función compositiva como contrapeso visual del compacto grupo de oficiales del otro lado. Junto a ella, una cartela de perfil rococó lleva la inscripción latina "Altior assurgit, tanto spectatior Orbi. / Non ut despicias, sed mihi prospicias." La primera frase afirma que cuanto más alto se eleva un hombre, más visible se hace al mundo; la segunda, en cambio, advierte: "no para que mires a los demás por encima del hombro, sino para que veles por mí". La divisa, probablemente compuesta para la ocasión, aconseja al gobernante contra la soberbia e insiste en su responsabilidad hacia los gobernados, un sentimiento característico del despotismo ilustrado del reinado. El linaje del retratado queda registrado en el marco actual. Su crestería lleva un escudo cuartelado en cruz: en el primer cuartel, en campo de oro, una torre junto a una banda de tres bandas menores, por el apellido paterno García de León; en el segundo, en campo de oro,

[7] Kuethe, A. J., *Military Reform and Society in New Granada, 1773–1808*, Gainesville, University Presses of Florida, 1978, p. 90.
[8] Kuethe 1978, p. 121.
[9] Alonso Juanola, V., 'Los uniformes del Museo del Ejército', *Militaria. Revista de cultura militar*, n.º 9, 1997, p. 150.

un pino con dos osos empinados a su tronco, armas parlantes de los Pizarro; en el tercero, en campo de gules, un escusón cargado de un sol radiante; y en el cuarto, un árbol sobre ondas de azur y plata, por los Rivera. Tres de los cuatro cuarteles se dedican, pues, a los apellidos maternos, Pizarro y Rivera, reparto que reconoce el mayor lustre del linaje de la madre. Las armas se corresponden directamente con las que se describen en las pruebas de nobleza preparadas para el ingreso de García de León en la Orden de Carlos III, hoy en el Archivo Histórico Nacional (figs. 4–5).

No es esta la única pintura alegórica que recuerda el gobierno de García de León en la Audiencia. Él mismo encargó otra, de tamaño monumental, firmada por José Cortés de Alcocer, que lo muestra con su séquito –en el que parece figurar su propio hijo– visitando el Hospital Real de Quito y repartiendo comida a los enfermos (fig. 6).[10] Su intención propagandística es evidente. La división del lienzo en un registro celestial y otro terrenal permite una doble lectura del versículo que encabeza la composición, "GLORIA IN ALTISSIMIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS", a la manera de la retórica barroca aún vigente en Quito. El lienzo identifica al pintor como aquel a quien el presidente ya había recurrido cuando quiso dejar constancia pública de su gobierno. Refuerzan además la atribución del presente cobre a Cortés de Alcocer la superficie pulida, casi esmaltada, el color saturado y nítidamente separado y la propia elección del cobre, rasgos que distinguen el cuadro dentro de la producción de la escuela quiteña y remiten de inmediato al único maestro de la época del que se sabe que cultivó la pintura sobre metal.[11]

La pequeña *Apoteosis de la Trinidad con santos dominicos y franciscanos* del Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, también sobre metal, comparte el dibujo nítido de las figuras y la paleta clara y fría (fig. 7). El paralelo más cercano, sin embargo, es la serie de doce óleos sobre cobre firmados que pertenece a la archidiócesis de Popayán, con composiciones tomadas de los grabados de Gottfried Bernhard Göz, de la escuela de Augsburgo (figs. 8–9). Una antigua tradición sostiene que los pintaron en Popayán en 1786 los hijos del artista, Nicolás y Antonio Cortés, retenidos allí en cuarentena camino de Bogotá para

[10] Fernández Salvador, C., 'Hospital Real de la Caridad', en Stratton-Pruitt, S. (ed.), *The Art of Painting in Colonial Quito*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2012, pp. 204–205.

[11] Sobre la documentación del pintor, véase Vargas, J. M., *El arte ecuatoriano*, Puebla, J. M. Cajica Jr., 1960, pp. 217–218. Cortés de Alcocer figura en 1762 como uno de los priostes de la fiesta de San Lucas organizada por el gremio de pintores y escultores de Quito, señal de que ya tenía categoría de maestro; en 1786 estuvo entre los artistas consultados para formar la terna de dibujantes de la Real Expedición Botánica de Mutis, en la que se contrató a sus hijos Antonio y Nicolás por dos pesos y diez reales diarios respectivamente, mientras que un tercer hijo, Francisco Javier, dirigió después la academia de dibujo fundada en Lima. Eugenio Espejo, en las *Primicias de la Cultura de Quito* (1792), situó a Cortés junto al escultor Caspicara como los artistas más distinguidos de la ciudad, y Francisco José de Caldas aún se refería a don José Cortés y a sus hijos como hábiles pintores en 1803, año de la *Nuestra Señora de Nieva* de la iglesia parroquial de Tulcán, con la inscripción "Josephus Cortés me fecit anno Domini 1803".

incorporarse a la Expedición Botánica,[12] opinión que comparte Santiago Sebastián.[13] La firma de la serie, que dice simplemente "Cortez", no aclara qué miembro de la familia los pintó, pero puede descartarse a los hijos por su edad y madurez artística, ya que en 1786 ambos eran todavía muy jóvenes; la complejidad del ciclo y el coste de sus materiales encajan mucho mejor con el perfil del padre, que gozaba ya de un prestigio considerable. Es interesante, además, que los cobres de Popayán conserven sus marcos originales de plata, que dan una idea de cómo pudo ser el marco perdido del presente óvalo.

El tamaño de la lámina, el formato oval –raro en la pintura virreinal de cualquier escuela– y el carácter del encargo, un regalo cívico que es a la vez alegoría de Estado, retrato colectivo de la élite militar local y testimonio de la carrera de un hombre, no tienen paralelo cercano en la pintura de la Audiencia. Es la única imagen alegórica conocida de un presidente de Quito arrodillado ante su rey, y cierra el grupo de retratos de la familia García de León y Pizarro de este catálogo, al llevar al mismo personaje del ámbito privado del retrato doméstico al ámbito público del gobierno.

[12] Kennedy Troya, A., 'La pintura en el Nuevo Reino de Granada', en Gutiérrez, R. (ed.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500–1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 149–152.

[13] Sebastián, S., *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá, Corporación La Candelaria, 2006, p. 172.



Fig. 1: Anton Raphael Mengs, *Carlos III*, h. 1761, óleo sobre lienzo, 154 x 110 cm (60 ⅝ x 43 ¼ in.), Museo Nacional del Prado, Madrid, n.º inv. P002200 (detalle). La réplica con la banda de la Orden de Carlos III, de h. 1774, es la P005011



Fig. 2: Atribuido a Joaquín Inza, *Retrato de don José de Gálvez y Gallardo*, h. 1783, óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm (33 ½ x 23 ⅝ in.), Diputación de Málaga



Fig. 3: Pintor quiteño anónimo, *Retrato de don Ignacio Flores y Jiménez*, h. 1785, óleo sobre lienzo, 84 x 99 cm (33 ⅛ x 39 in.), colección particular, Quito



Fig. 4: Armas paternas de don José García de León y Pizarro, en sus pruebas de nobleza para la Orden de Carlos III, Archivo Histórico Nacional, Madrid, Estado-Carlos III, exp. 137



Fig. 5: Armas maternas de don José García de León y Pizarro, en sus pruebas de nobleza para la Orden de Carlos III, Archivo Histórico Nacional, Madrid, Estado-Carlos III, exp. 137



Fig. 6: José Cortés de Alcocer, *Visita de don José García de León y Pizarro al Hospital de San Juan de Dios de Quito*, 1777–1784, óleo sobre lienzo, 345 x 327 cm (135 ⅞ x 128 ¾ in.), Hospital Eugenio Espejo, Quito



Fig. 7: Atribuido a José Cortés de Alcocer, *Apoteosis de la Trinidad con santos dominicos y franciscanos*, 1780–1790, óleo sobre metal, 34 x 24 cm (13 ⅜ x 9 ½ in.), Museo Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito



Fig. 8: José Cortés de Alcocer, *Las cuatro partes del mundo adorando a la Virgen*, h. 1786, óleo sobre cobre, 31 x 21,5 cm (12 ¼ x 8 ½ in.), Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán



Fig. 9: José Cortés de Alcocer, *Inmaculada Concepción*, h. 1786, óleo sobre cobre, 31 x 21,5 cm (12 ¼ x 8 ½ in.), Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán

COLNAGHI

COLNAGHI
London

26 BURY STREET, LONDON SW1Y 6AL
UNITED KINGDOM

MONDAY TO FRIDAY
10AM–6PM

+44 (0)20 7491 7408

contact@colnaghi.com

COLNAGHI
Madrid

CALLE GENERAL CASTAÑOS 9
PLANTA BAJA, DCHA.
28004 MADRID

MONDAY TO FRIDAY
BY APPOINTMENT

spain@colnaghi.com

COLNAGHI
New York

23 EAST 67TH STREET, FOURTH FLOOR, NEW YORK, NY 10065
USA

MONDAY TO FRIDAY
10AM–6PM

+1 (917) 388-3825

newyork@colnaghi.com

COLNAGHI
Brussels

RUE JACQUES JORDAENS 30
1000 BRUXELLES
BELGIUM

BY APPOINTMENT ONLY

brussels@colnaghi.com

© COLNAGHI 2026. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.