



UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES Y DISEÑO
CARRERA DE RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA

TEMA

**PARÁMETROS Y CARACTERÍSTICAS DESCRIPTIVAS
DE LAS DIFERENTES TECNOLOGÍAS DE LA
PRODUCCIÓN DE ENCARNES QUE EXISTEN EN LAS
ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE
LORETO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS
EN QUITO.**

TÍTULO A OBTENER
LICENCIADA EN RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA

AUTORA:

GISELLA PETRILLI TORMEN

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. LOURDES CEVALLOS

MARZO DE 2011

DECLARACION EXPRESA

“Del contenido del presente trabajo se responsabiliza el autor”

.....
Gisella Petrilli Tormen

En calidad de directora, certifico que la presente tesis: PARÁMETROS Y CARACTERÍSTICAS DESCRIPTIVAS DE LAS DIFERENTES TECNOLOGÍAS DE LA PRODUCCIÓN DE ENCARNES QUE EXISTEN EN LAS ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN QUITO, ha sido realizada por GISELLA PETRILLI TORMEN.

DRA. LOURDES CEVALLOS
DIRECTORA

AGRADECIMIENTO

Quiero realizar un especial reconocimiento a mi esposo Octavio por su paciencia y por brindarme un tiempo que le pertenece y que junto a mis padres, han sido el pilar de apoyo para haber logrado culminar la carrera.

Al arquitecto Diego Santander, Director Ejecutivo de la Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, a mi querido amigo el Lcdo. Juan Carlos Pino, gracias por su constante e incondicional apoyo mi gratitud y cariño, y a todos que de una forma u otra me permitieron realizar los estudios y análisis en la Iglesia de La Compañía de Jesús.

Un especial agradecimiento a mi directora de tesis Dra. Lourdes Cevallos por toda su ayuda, su experiencia y sin el cual este trabajo no se habría concluido, así mismo por su cariño y paciencia.

A mí querido profesor y amigo Lcdo. Julio Morales, por todo su valioso asesoramiento a lo largo de mi investigación, sin el cual este trabajo no se habría concluido, así mismo por su cariño y paciencia

Mi especial reconocimiento y todo mi cariño a la Dra. Violeta Coppo por su invaluable orientación académica, me dio las mejores pautas para encaminar este trabajo.

Para mi querida amiga Andrea Pesantes, con quien, en mi tiempo no solo universitario, he compartido los mejores momentos de compañerismo y verdadera amistad.

Un muy particular aprecio y gratitud a la Master Norma Báez, que durante estos años universitarios me brindó no solo sus conocimientos, sino su amistad.

Al Lcdo. David Miranda, cuyos consejos en el Programa de Graduación, me impulsaron para realizar esta tesis.

A todas las personas que no he mencionado directamente pero me ayudaron con sus consejos para que esta tesis salga adelante, reciban mi gratitud y aprecio.

DEDICATORIA

A las personas más importantes de mi vida: mi esposo Octavio y a mis padres Ena y Giovanni con todo mi amor, y agradecimiento por apoyarme siempre y por ser ejemplo de lucha, honestidad y rectitud, que estuvieron siempre a mi lado apoyándome en todo momento.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del Problema.....	I
2. Objetivos.....	I
2.1. Objetivo General	I
2.2. Objetivos específicos.....	I
3. Justificación de la investigación	II
4. Hipótesis	III
5. Métodos y técnicas	III
6. Universo de la investigación.....	V

CAPÍTULO I

EL ESTILO Y LAS FORMAS ARTÍSTICAS

1.1. Los estilos artísticos que influenciaron en la Época Colonial	
ecuatoriana	2
1.1.2. El Renacimiento	3
1.2.2. El arte Mudéjar	13
1.2.2.1. El arte mudéjar en la Época Colonial del Ecuador	15
1.2.3. El Barroco	16
1.2.3.1. El estilo Barroco en Quito	25
1.2.4. El Churrigueresco	30
1.2.5. El Rococó	32
1.2.6. El Neoclásico	33

CAPÍTULO II

LA ESCULTURA

2.1. Características generales	36
2.1.1. La escultura en piedra.....	38
2.1.2. La escultura en metal	38
2.1.3. La escultura en madera	39

2.2.	La escultura a través de los estilos	40
	2.2.1. La escultura en el Renacimiento	41
	2.2.2. La escultura en el Barroco	43
	2.2.3. La escultura en el Rococó	57
	2.2.4. La escultura en el Neoclásico	58
	2.2.5. La escultura en el Romanticismo	59
2.3.	Que es una escultura	60
2.4.	Criterios que se aplican a la escultura	63
	2.4.1. El lugar de la escultura	63
	2.4.2. El lugar del espectador	65
	2.4.3. El volumen	66
	2.4.4. El Relieve	68
	2.4.5. La proporción	69
	2.4.6. El Movimiento	73
	2.4.7. El Acabado	75
	2.4.8. La Luz	76
	2.4.9. El Vestido	77
	2.4.10. El Tiempo	78
	2.4.11. La Expresión	79
	2.4.12. Las Formas	81
	2.4.13. Los Temas	82
2.5.	Tecnología de la producción de esculturas en los siglos XVII, XVIII	
	y XIX	84
	2.5.1. Tipos de esculturas	84
	2.5.2. Sistemas constructivos usados en la imaginería	88
	2.5.3. La escultura policromada	94
	2.5.3.1. El boceto	95
	2.5.3.2. La selección de la madera	96
	2.5.3.3. Método de sacado de puntos	98
	2.5.3.4. El desbaste	99
	2.5.3.5. El Taponado o <i>emporado</i>	101

2.5.3.6. Base de Preparación: el aparejo, el estucado o <i>imprimatura</i>	102
2.5.3.7. La policromía	103
2.5.3.8. Técnicas utilizadas en la policromía	104
2.5.3.8.1. Dorado	105
2.5.3.8.2. Dorado al agua	106
2.5.3.8.3. Plateado	107
2.5.3.8.4. Corla, Corladura o Chinesco	108
2.5.3.8.5. Esgrafiado	112
2.5.3.8.6. Estofado	115
2.5.3.8.7. Picado de lustre	118
2.5.3.8.8. Brocado en relieve	119
2.5.3.8.9. Brocado aplicado	120
2.5.4. Mascarilla de plomo	122
2.6. Tecnología de los encarnes	126
2.6.1. Encarnación mate	129
2.6.2. Encarnación a pulimento o brillante	130
2.6.3. Encarnación mixta	131
2.7. La diferencia de encarnes	131

CAPÍTULO III

ESTUDIO SOCIO POLÍTICO Y ECONÓMICO DE QUITO DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII, XVIII y XIX

3.1. Primer periodo colonial	133
3.2. Segundo periodo colonial	134
3.3. Tercer período colonial	135
3.4. Organización política de Quito durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX... ..	135
3.4.1. El Consejo de Indias	136
3.4.2. La Casa de Contratación	136
3.4.3. El Virreinato	137
3.4.4. Las Reales Audiencias	138
3.4.5. Las Capitanías Generales	139
3.4.6. Los Cabildos	139

3.4.7. Las Gobernaciones	139
3.4.8. La Encomienda	140
3.5. Estructura social de Quito durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX ..	141
3.5.1. Los Gremios, los Artesanos y las Cofradías	144
3.6. La Escuela Quiteña	150
3.6.1. El predominio del estilo Barroco en el arte de la Escuela Quiteña.....	151
3.6.1.1. Escultura Quiteña en el Siglo XVI	156
3.6.1.2. Escultura Quiteña en el Siglo XVII	160
3.6.1.3. Escultura Quiteña en el Siglo XVIII	162
3.6.1.4. Escultura Quiteña en el Siglo XIX	169

CAPÍTULO IV

LA VIRGEN DE LORETO Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN QUITO.

4.1. Breve historia de la Congregación Religiosa Jesuita en Quito	172
4.2. El Templo de la Compañía de Jesús en Quito	174
4.3. La Virgen de Loreto	176
4.4. Devoción de Santa Marianita de Jesús	179
4.5. Retablo de La Virgen de Loreto	181
4.6. Términos, pigmentos y colores utilizados en los encarnes desde el siglo XV al XIX	192
4.7. Análisis de laboratorio	232
4.7.1. Análisis estratigráfico de San Pedro Claver – hábito	237
4.7.2. Análisis estratigráfico de San Pedro Claver – encarne	238
4.7.3. Análisis estratigráfico de San Pablo – túnica	239
4.7.4. Análisis estratigráfico de San Pablo – encarne	240
4.7.5. Análisis estratigráfico de Virgen de Loreto (sacristía) encarne	241
4.7.6. Análisis estratigráfico de Virgen de Loreto (sacristía) manto	242
4.7.7. Análisis estratigráfico de Niño Jesús (sacristía) – encarne	243
4.7.8. Análisis estratigráfico de Virgen de Loreto – encarne	244
4.7.9. Análisis estratigráfico de San Alonso Rodríguez – encarne ...	245

4.7.10. Análisis estratigráfico de San Alonso Rodríguez – hábito ...	246
4.7.11. Resultados de los análisis	247
4.8. Análisis comparativo de resultados de los encarnes	247

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFÍA

GLOSARIO DE TÉRMINOS

INDICE DE IMÁGENES

ANEXOS

ÍNDICE DE IMÁGENES	Página
1. Longhena. Iglesia de Santa María de la Salud, Venecia	3
2. Guarini, Planta de la Iglesia de San Lorenzo de Turín	3
3. Bramante. Planta Cruz Griega	4
4. Miguel Ángel. Planta Cruz Latina	5
5. Fachada frontal Basílica de San Pedro, Vaticano	5
6. Gil de Hontanón. Fachada de la Universidad de Alcalá	6
7. Diego de Siloé. Planta, Catedral de Granada, España	7
8. Diego de Siloé. Interior de la cúpula, Catedral de Granada, España	7
9. Catedral de México, vista actual	7
10. Vista de la actual Catedral en Ciudad de México DF	8
11. Iglesia de El Sagrario. Final del siglo XVII. Quito, Ecuador	8
12. Miguel Ángel. Escalera Laurenciana	9
13. Arquitectura Renacentista Italiana	10
14. Renacimiento español	11
15. Monasterio de El Escorial, 1563-1584, España	11
16. Escultura Renacentista española.	12
17. Mezquita de Toledo con arquitectura Mudéjar. S. XII. Toledo, España	14
18. Artesonado, Iglesia de Santo Domingo, Quito.	16
19. Arquitectura Barroca	17
20. Interior de la Iglesia de Gesú, Roma. Italia	17
21. Andrea Pozzo, 1669-1700. Altar de San Ignacio de Loyola. Iglesia de Gesú, Roma, Italia.	18
22. Benvenuto Cellini. Perseo. Plaza de la Signora. Florencia. 1670, Roma Italia.	19
23. Gian Loren Bernini y Giovanni de Rossi. Cúpula de San Andrea al Quirinale, 1658 – 1670, Roma, Italia.	20
24. Gian Loren Bernini. Baldaquino de la Basílica de San Pedro, Vaticano	21
25. Arquitectura Barroca en Italia	22
26. Arquitectura Barroca en Italia	23
27. Arquitectura Barroca en España	23
28. Convento e Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, dibujo de Byron Vergara	24
29. Fachada de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito, Ecuador	26
30. Iglesia y convento de San Francisco. Quito, Ecuador	27
31. Belén de la Escuela Quiteña. Siglo XVII. Convento de las Carboneras. Madrid España	28
32. Jinete portando la estrella y Jinete con trompeta. Iconografía usada en el siglo XVII	29
33. Belén de las Carboneras. Atribuido a Martinez Montañés. Siglo XVII. Iglesia de San Ginés. Madrid España.	30
34. Pedro de Ribera. Fachada del antiguo Real Hospicio del Ave María Y San Fernando. Estilo Barroco tardío o Churrigueresco. Madrid	31

35. Retablo estilo Churrigueresco	31
36. Francisco Hurtado. Sagrario (izquierda), Sacristía (derecha) Cartuja de Granada, 1702-1720. España	32
37. Arquitectura y elementos Neoclásica	34
38. Detalle de un lancero del "friso de los arqueros" del palacio de Dario El Grande	37
39. Miguel Ángel. Moisés, La Aurora y el Ocaso. Basílica de San Lorenzo. Florencia Italia	38
40. Escultura en metal	39
41. Alonso Berruguete. San Cristóbal. Madera policromada. Museo de San Gregorio. Valladolid. España	40
42. Escultura Renacentista europea en mármol	43
43. Gian Lorenzo Bernini. Éxtasis de Santa Teresa. 1647-1652. Capilla Cornaro en la Iglesia de Santa María de la Victoria. Roma Italia	44
44. Conjunto de imaginería de diversas épocas de la Hermandad de los Afligidos, expuestas antes de participar en la Semana Santa Gaditana. Cádiz. España.	45
45. Altar barroco del Monasterio de Yuso. La Rioja. España	47
46. Anónimo. Cristo atado a la columna. Iglesia de la Vera Cruz, Valladolid. España	49
47. Gregorio Fernández. Inmaculada. Catedral de Santa María de la Redonda, Logroño España	49
48. Torcuato Ruíz del Peral. Soledad. Siglo XVIII. Imagen de la Cofradía del Santo Vía Crucis, Parroquia de San Miguel Guadix. España	50
49. Escuela de Pedro de Mena. Ecce Homo, siglo XVII. Museo de Artes Decorativas de Madrid. España	50
50. Gregorio Fernández. El arcángel Gabriel. 1606. Museo Diocesano. Valladolid. España	52
51. Pedro de Mena. San Juan Bautista Niño. 1674. Museo de Bellas Artes. Sevilla España	52
52. Pedro de Mena. Dolorosa. Convento de las Descalzas Reales. Madrid. España	53
53. Juan Martínez Montañés. Cristo de los cálices. 1605. Catedral de Sevilla. España	53
54. Alonso Cano. Maternidad, Catedral de Salamanca, España	54
55. Alonso Cano. Virgen de la Oliva. Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva. Lebrija. España	55
56. Francisco Salzillo. La Santa Cena, 1760. Madera policromada de tamaño natural, Museo Salzillo, Murcia. España.	55
57. El belén de San Antón, con figuras de Salzillo, Siglo XVIII. Madrid. España	56
58. Jea-Baptiste Théodon. Triunfo de la fe sobre la Idolatría. Iglesia de Gesú. Roma. Italia. Estilo Barroco.	56
59. Francisco Salzillo. Museo Salzillo. Murcia. España	57
60. Columna salomónica adornada con vid	58
61. Berte Thorvaldsen. Ganímedes con el águila de Júpiter. 1817. Museo Thorvaldsen. Copenhague. Dinamarca.	58

62. Federico Bechini y Romolo Staccioli. Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer, 1910. Parque de María Luisa. Sevilla, España	60
63. José Ramírez Arellano. Aparición de la Virgen al Apóstol Santiago. Capilla de la Iglesia del Pilar, Zaragoza. España	68
64. Archivo de Leonardo Da Vinci. El hombre de Vitruvio “Homo quadratus”	71
65. Juan de Juní. San Juan Bautista. 1552. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. España	74
66. Escultura en relieve	85
67. Escultura yacente. Cristo yacente de Caspicara	87
68. Escultura de grupo. Calvario de Caspicara	87
69. Imagen de busto, Apóstol. Museo de Arte Colonial. Quito, Ecuador	88
70. Imagen de un solo bulto sobre peana tallada en el mismo	88
71. Imagen de escultura ahuecada	89
72. Imagen de embón	89
73. San Ignacio. Escultura de técnica mixta de cuerpo realizado a través de telas encoladas y talla con encarnación en manos y cabeza	90
74. Figura de goznes o articulada para procesiones	91
75. Talla de vestir	91
76. Imagen de candelero o de vestir	92
77. Muestra de donde debe hacerse el “golpe certero”	92
78. Cabeza seccionada con los ojos de vidrio adheridos	93
79. Talla una vez colocada los ojos de vidrio	93
80. Imagen de candelero con ojos y lágrimas de vidrio	94
81. Imagen de Nazareno. Escultura en yeso para que sirva de modelo	95
82. Corte de un tronco al hilo	96
83. Corte de un tronco al modo de Holanda	97
84. Cedro espino (<i>Bombacopsis quinata</i>)	97
85. Unión de madera con cola animal	98
86. La talla por sacado de puntos	99
87. Desbaste de la madera	100
88. Algunas de las herramientas para tallar madera	100
89. Afinamiento de detalles	101
90. Juan Martínez Montañés, Detalle del <i>Divino Salvador</i> . 1597. Sevilla. España	103
91. Láminas de oro adheridas a una madera, con bol amarillo	106
92. Oro bruñido	106
93. Plateado. Esgrafiado sobre plata	107
94. Corla verdosa, corla rojiza	108
95. Corla verde	109
96. Corla azul	110
97. Corla ámbar	110
98. Corla rojo	111
99. Técnica Chinesca aplicada en el vestido	112
100. Diseño con picados	113

101. Esgrafiado imitando tela brocada	114
102. Esgrafiado sobre plata	115
103. Detalle de estofado con relieve	115
104. Estofado	116
105. Pintura a pincel sobre oro	117
106. Cenefa con grutescos estofados	117
107. Grutescos estofados a punta de pincel	117
108. Técnica de cincelado o picado de lustre	118
109. Brocado en relieve	119
110. Ampliación del brocado en relieve	120
111. Brocado aplicado	121
112. Esquema de un diseño de un brocado aplicado	121
113. Molde negativo y positivo en yeso	123
114. Molde para realizar los ojos de vidrio	124
115. Ojos de vidrio para colocar en las esculturas	124
116. Mascarilla de plomo de la Virgen de Legarda	125
117. Inmaculada de Legarda o Virgen de Quito	125
118. Virgen con mascarilla metálica, ojos de vidrio y pestañas postizas	126
119. Encarnación mate	129
120. Encarnación brillante	130
121. Encarnación mixta	131
122. Las castas en América	143
123. Procesión con el cuadro del Milagro de La Virgen Dolorosa. Quito, Ecuador	148
124. Procesión en devoción de la Virgen de la Nube	148
125. Rostro de la escultura de Nuestra Señora de la Presentación del Quinche, Patrona del Ecuador	149
126. Fachada de la Iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador	152
127. Coro de la catedral de Quito, con sillería y presidido con un lienzo de la Coronación de la Virgen, obra de Manuel de Samaniego	153
128. Retablo Mayor. Iglesia de San Agustín. Quito. Ecuador	154
129. Cancela de la Iglesia del Sagrario. Quito. Ecuador	155
130. Padre Carlos. <i>Jesús del Gran Poder</i> . Museo de San Francisco. Quito Ecuador	160
131. Retablo del Altar Mayor de la Capilla de Cantuña. Iglesia de San Francisco. Quito Ecuador	161
132. Anónimo de la Escuela Quiteña. <i>Virgen María</i> . Siglo XVII	162
133. Escuela Quiteña. Anónimo. <i>La Piedad</i> . Medios del Siglo XVIII. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires Argentina	163
134. Encarnes brillantes	163
135. Bernardo de Legarda. <i>Virgen de Quito</i> . Escuela Quiteña. Siglo XVIII. Convento de San Francisco. Quito	164
136. Bernardo de Legarda y Del Arco. <i>Nacimiento</i> . Sala de Arte Colonial, Museo Nacional BCE. Quito. Ecuador	165

137. Bernardo de Legarda. Virgen de Quito con el Espíritu Santo. Escuela Quiteña. Siglo XVIII. Museo del Banco Central	166
138. Manuel Chillí “Caspicara”. <i>Adán y Eva</i> , Museo Banco Central del Ecuador, Quito Ecuador	167
139. Manuel Chillí “Caspicara”. <i>Sábana Santa</i> , Catedral de Quito. Ecuador	167
140. Manuel Chillí “Caspicara”. <i>La Dolorosa</i> , detalle del rostro y corona de plata. Museo de Arte Colonial. Quito Ecuador	168
141. Atribuido a Sangurima. <i>Piedad</i> . Catedral vieja de Cuenca, Ecuador	169
142. José Miguel Vélez. <i>Cristo muerto</i> , detalle. Cuenca. Ecuador	170
143. José Miguel Vélez. <i>Cristo agonizante</i> . Cuenca. Ecuador	171
144. Interior de la Iglesia de la Compañía de Jesús	174
145. Cuadro de el Santuario de Nuestra Señora de Loreto en Santiago del Estero, en Chile	174
146. Retablo de La Virgen de Loreto con la iconografía actual	182
147. División de los cuerpos del Retablo	183
148. Cuerpo inferior sobre basamento	184
149. Cuerpo central del Retablo	185
150. Nicho central del Retablo con la imagen de la Virgen de Loreto	185
151. Nicho central del Retablo de la Virgen de Loreto, donde remata una cornisa con las tallas de siete querubines	186
152. Cuerpo central. Nicho lateral izquierdo, con la imagen de San Pedro Claver con esclavo negro	187
153. Cuerpo central. Nicho lateral derecho con la imagen de San Alonso Rodríguez	188
154. Cuerpo horizontal inferior o sotabanco con tres nichos, con la imagen de la Santa y los dos nichos laterales con los votivos.	188
155. Votivos ofrecidos a la Santa Marianita de Jesús	189
156. Cuerpo superior con la actual iconografía	189
157. Cuerpo superior. Hornacina central, con la imagen de San Gabriel Arcángel	190
158. Cuerpo superior. Nicho izquierdo con la imagen del Arcángel Miguel	190
159. Cuerpo superior. Nicho izquierdo con la imagen del Arcángel Rafael	191
160. Cornisa de remate del Retablo	191
161. Carbonato de plomo	192
162. Almagre	193
163. Ancorca	194
164. Amarillo indio	194
165. Amarillo de cadmio	195
166. Planta de índigo	195
167. Azul añil	195
168. Azul índigo	196
169. Azul cerúleo	196
170. Azul de cobalto	196
171. Azurita, Azul Egipcio, Azul Fritta o Azul Pompeyano	197
172. Azul de Prusia	198

173. Azul ftalo	198
174. Cártamo de azafrán	199
175. Alizarina o rojo furioso	199
176. Azarcón, Minio, Rojo de Saturno o Plomo Rojo	200
177. Blanco de zinc u óxido de zinc	200
178. Gomaguta en polvo	201
179. Bermellón	201
180. Caparrosa	202
181. Proceso de formación de acetato de cobre	203
182. Acetato de cobre	204
183. <i>Coccus cacti</i> , desecado	204
184. Carmín	205
185. Sulfuro de Mercurio, mineral	205
186. Árbol de Copaifera Officinalis	206
187. Madera charolada	206
188. Esmalte	208
189. Blanco de cáscara de huevo	209
190. Gualda trociada	210
191. Pigmento de Gualda	210
192. Malaquita	212
193. Naranja de cadmio	212
194. Negro de humo	212
195. Negro marfil o negro de huesos	213
196. Negro carbonilla	213
197. Amarillo fino o amarillo de Marte	214
198. Ocre rojo	215
199. Ocre rojo oscuro	215
200. Ocre Pardo	215
201. Ocre español	216
202. Obsidiana negra	216
203. Polvo de oro	217
204. Foto ampliada 300 veces de una lámina de oro de 23 $\frac{3}{4}$ de quilate	217
205. Oropimente	218
206. Pardo sombra natural	219
207. Tierra de Siena natural	219
208. Pardo de Sombra antílope	219
209. Pardo Sombra Natural	219
210. Sombra Natural rojiza	220
211. Siena tostada	220
212. Resina Dammar	221
213. Resina Copal	221
214. Rojo Veneciano o rojo Indio	222
215. Sanguina	222
216. Sepia	222

217. Bol rojo	224
218. Goma laca	224
219. Tierra Siena natural	225
220. Tierra Siena tostada	225
221. Sinopia	225
222. Sombra natural	226
223. Sombra natural verde oscura	226
224. Sombra tostada rojiza clara	226
225. Tierra parda o Pardo Sanguina	226
226. Terra Negra de Francia o Tiza Negra	227
227. Tierra roja	228
228. Tierra verde o verde <i>terre</i>	228
229. Tiza	229
230. Lapislázuli	229
231. Verdacho	230
232. Verde de Grecia	230
233. Viridiano	231
234. Yeso mate	231

1. Planteamiento del Problema

Los Restauradores y los personas interesadas en conocer la temática de la Escultura en el Ecuador, tienen que recurrir a varios textos para obtener una información completa sobre el tema, por cuanto carecen de un solo documento con toda la información cronológica de la producción de esculturas desde los siglos XVII, XVIII y XIX, que dieron reconocimiento a nivel mundial a la Escuela Quiteña; cuales fueron sus orígenes, como evolucionó a través de los estilos, las características tecnológicas que utilizaron, cuáles fueron las técnicas decorativas y los conceptos y productos que emplearon; por lo que este compendio servirá de orientación al momento de ubicarla a una escultura dentro de su contexto histórico o para enfrentarse ante una intervención.

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Los restauradores y las personas interesadas en el tema, podrán disponer de un documento con la información de los estilos que influenciaron en el desarrollo de la imaginería religiosa de la Escuela Quiteña, durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Este documento contiene la descripción de la tipología de cada técnica escultórica, los materiales y los tipos de pigmentos que fueron utilizados, principalmente enfocados a la tecnología de los encarnes, donde se analizará las imágenes que forman parte del Retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.

2.2. Objetivos específicos

Para comprender que estilos artísticos influenciaron en la ejecución de la imaginería religiosa que adorna los conventos y las Iglesias de Quito, los restauradores e interesados en el tema, dispondrán de un detalle de la evolución de los estilos desde su origen hasta su puesta en valor por los escultores de la Escuela Quiteña, conociendo la situación socio política e histórico-artístico de la ciudad de Quito, en el siglo XVII, XVII y XIX, así como el ambiente gremial y socioeconómico de los artesanos, los artistas y los talleres.

Dispondrán de una información más específica de los procesos que se requerían y que siguen vigentes para la realización de una escultura, enfatizando las diferentes tecnologías utilizadas en la policromía de las mismas.

El análisis descriptivo, con el detalle de los productos y procesos que sirvieron de directrices para los imagineros de La Escuela Quiteña, basados en algunos de los Tratados de Pintura de la época, serán corroborados o invalidados por los resultados que la investigación científica determinen, estos análisis científicos están efectuados en base a las esculturas del retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito.

Las técnicas de la policromía, principalmente enfocado a la realización de encarnes, servirá para que puedan identificar una obra y ubicarla dentro de su contexto histórico, que les permitirá determinar la técnica a aplicar en el momento de una intervención sobre un bien cultural o patrimonial.

3. Justificación de la investigación

Uno de los principales retos con los que se enfrentan los restauradores al momento de intervenir una obra escultórica, es la de saber ubicarla dentro de un contexto histórico, conocer que tecnología se usó en su realización, los productos que utilizaron, para que al ejecutar su restauración, puedan ejercerla dentro del respeto máximo a los principios de restauración de Cesare Brandi, que defiende que *“la intervención sobre un bien, debe limitarse a hacer que su consistencia física permanezca lo más intacta posible a lo largo del tiempo”*.

Los restauradores tendrán a su disposición en un solo documento, la información de las diferentes técnicas de policromía y sobre todo de los encarnes, que realizaron los imagineros Quiteños, a través los siglos XVII, XVIII y XIX.

Al intervenir en una encarnación se aplican técnicas actuales sin tomar en cuenta al uso de la técnica y los materiales con las que fueron originalmente realizadas, por lo que la intervención provocará que en el futuro se pierda el reconocimiento histórico; es decir, una obra de arte es diferente de los demás objetos y por eso su restauración ha de ser

distinta, y debe reconocerse como tal, en su consistencia física de la materia y en su doble visión histórica -estética, que la hace irrepetible.

La sustitución con productos similares para la intervención de una policromía en un objeto histórico, que son principios éticos del Restaurador para no caer en una falsificación, no impide a que el proceso y su técnica de aplicación difieran de la utilizada por su creador, para conservar su consistencia física e no desvirtuar su historia.

Cualquier intervención sobre la obra dependerá de este reconocimiento, y cuando más se aplica, es en el momento de una intervención, por lo que es la obra la que condiciona la intervención y no al revés.

4. Hipótesis

Una vez realizados los análisis científicos, se determina si se cumplieron las técnicas que estaban reflejados en los Tratados de Pintura que los artistas y artesanos de la Escuela Quiteña utilizaron, según los historiadores, o si desarrollaron nuevas técnicas más prácticas y acordes con los productos que había en este territorio.

5. Métodos y técnicas

Los métodos de análisis que se usaron para las referencias históricas, tanto a nivel socio-político-económico del Ecuador durante la Época Colonial, como los estilos artísticos que influenciaron en el Arte Colonial Quiteño que apoyaron para determinar las técnicas utilizadas en los encarnes, se basaron en el estudio referencial de varios escritos como son:

Historia del Arte, Estudios históricos sobre la evolución de los estilos artísticos desde el Renacimiento hasta el Neoclásico, Estudios históricos sobre escultura en los siglos XVII, XVIII y XIX, Tratados de Pintura y policromía, Técnicas y metodologías aplicadas en escultura y pintura, Libros sobre los pigmentos utilizados en la antigüedad y toda bibliografía a la que se tuvo acceso con temas inherentes a este trabajo.

Para realizar los análisis químicos de los pigmentos utilizados en las esculturas del retablo, se tomaron muestras para realizar los análisis estratigráficos de las esculturas que están expuestas y de algunas que hoy forman parte del acervo de la Congregación Jesuita y que ya no están expuestas en el Retablo. .

Entre las principales obras bibliográficas que han facilitado esta investigación están:

Brandi, Cesare (1963). *“Teoría del restauro”*, que es la teoría con la que actualmente rige los parámetros de conservación e intervención de una obra de arte.

Almeida Hidalgo, Rafael. (1979). *Biblioteca temática Montaner y Simón. Historia del Arte*, donde la evolución del Arte a través del tiempo, refleja en cada uno de los artistas que han marcado un hito en la historia.

Cennino Cennini *“El libro del arte”*: Es el principal tratado renacentista sobre los métodos de la pintura. Lleno de detalles prácticos a manera de recetario, la naturaleza y modo de tratar los materiales como el ejercicio de las diferentes técnicas pictóricas, que ayuda a comprender la magnífica obra producida durante esa época y que sus conocimientos siguen vigente hasta nuestros días. .

Manuel Samaniego y su *“Tratado de pintura”* escrito por José María Vargas: es el tratado más cercano a la pintura y las técnicas utilizadas desde la época colonial, ya que recogió las principales enseñanzas de los maestros, en que esos talleres fundaban su práctica, puso los cimientos para la pintura del siglo XIX, sobre todo en cuanto al color, que trató en detalle: encarnación -o uso de los colores- para imágenes, ángeles, niños, nubes, gloria, retratos, Cristo y Cristo difunto, paños, almas, diferentes santos, celajes, etc.

Francisco Pacheco, *“Arte de la Pintura”*, constituye uno de los mejores tratados artísticos del barroco español.

Harley, Rosamond.D. *Artists' Pigments c. 1600-1835. (1982)*. Este libro hace un examen detallado y completo de las fuentes documentales primarias de este período crucial, proporcionando un invaluable complemento al análisis e identificación de pigmentos, por los cambios que los artistas experimentaron entre finales del siglo XVI y principios del siglo XIX, cuya transición de la Edad Media determina la “edad” de los

pigmentos, catalogándolos como colores antiguos y colores modernos que prevalecen muchos de ellos hasta esta época contemporánea.

Cardon, Dominique. *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*, es un libro basado en los pigmentos y técnicas que se usaron desde el siglo XIV al XVIII.

Kremer, George, Dr. (2007). *Catalogue of manuscript sources for the materials and methods of painting before 1500*. Aichstetten. Alemania. Editado por Kremer Pigmente

Este catálogo sobre pigmentos detalla el desarrollo de los mismos desde el principio de la pintura artística hasta nuestros días. En 1704 con el desarrollo de un nuevo pigmento descubrimiento por Diesbach Berlinerblau llamado Berlín-Azul marca las fases en los colores: todos los pigmentos conocidos antes de 1704 son llamados históricos o antiguos, y los desarrollados posteriormente se llaman pigmentos modernos.

6. Universo de la investigación

Esta investigación se realizará basada en las esculturas que formaron parte de la iconografía original del Retablo de la Virgen de Loreto que se encuentra ubicada en la nave Sur de la Iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Quito.

Dentro de la investigación se analizará 4 esculturas que se encuentran actualmente en el Retablo de la Virgen de Loreto y 3 esculturas que pertenecieron al Retablo pero que hoy están en otra ubicación.

Las esculturas a investigar ubicadas actualmente en el Retablo son: La Virgen de Loreto que sostiene en su regazo al Niño Jesús, San Pedro Claver con una escultura que le acompaña de un esclavo y San Alonso Rodríguez.

Las otras esculturas que se investigarán son la de La Virgen de Loreto con el niño Jesús en el regazo que se encuentra en el Convento de la Iglesia de la Compañía de Jesús, y San Pablo que se encuentra en el acervo de la Fundación de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.

CAPÍTULO I

EL ESTILO Y LAS FORMAS ARTÍSTICAS

La Historia del Arte tiene como objetivo fundamental el estudio de la evolución de las formas o expresiones artísticas; el conjunto de estas formas, que repetidas durante un cierto período de tiempo o una serie de obras con las mismas características, es lo que se considera un estilo artístico.

La obra del artista es producto de la lenta evolución de las formas artísticas, por herencia de generaciones anteriores que han surgido y desaparecido en el tiempo, en forma sucesiva, llegando a destacarse una forma sobre otra, su constante evolución es la base para la distinción de los estilos.

Para poder introducirnos en los diferentes estilos que marcaron el arte durante los siglos XVII, XVIII y XIX, en Europa, se partirá desde la definición de que es un estilo y su proceso evolutivo, y como esta evolución se refleja directamente en un símil biológico de un artista.

Es importante conocer cuáles fueron los estilos artísticos que estuvieron presentes en el Arte, enfocado principalmente a la arquitectura y la escultura que influyeron desde la Época colonial en el siglo XVII al siglo XIX en que se llega a la época Republicana.

Con el término estilo se designan los ideales estéticos o el gusto artístico, ligados a las formas que las artes toman en cada momento, en manifiesta semejanza y unidad con ellas; sin embargo, en el estilo de una época, no solamente concurren normas estéticas, sino también usos sociales, costumbres y exigencias prácticas.

En término general, el estilo de una obra artística, sea realista o imaginaria, refleja la tendencia espiritual de su autor, al igual que sus condicionamientos técnicos; difícilmente se puede hablar de estilo cuando se aplica a producciones colectivas, en este caso el estilo indica el conjunto de índices formales que determinan su aspecto.

En ocasiones la complejidad de una obra exige realizar nuevos apartados, como ejemplo, la antigua crítica dividía a la arquitectura griega en varios estilos, y además la subdividía en varios “modos” teniendo en cuenta el efecto que el autor deseaba expresar en el momento de su creación.

Cuando se habla de un símil biológico de los estilos se compara la evolución de un estilo con la evolución artística de un autor que pasa por diferentes fases. En la primera fase, “arcaica”, el artista trata de dominar la técnica, generalmente solamente expresa un pensamiento donde el resultado resulta muchas veces tosco. En la siguiente fase, el artista domina la técnica consiguiendo un dominio completo entre pensamiento y ejecución, esta fase es la fase “clásica” de un estilo.

Posteriormente se repiten las formas adquiridas, pero van perdiendo vitalidad y emoción estética, y la falta de expresión y el equilibrio que tenía en su fase “clásica”, sirviendo de transición a una nueva fase “barroca”, en lo que lo accidental y lo decorativo adquieren mayor desarrollo, sobrecargadas de expresión y en busca de lo anecdótico, generalmente acompañados de movimientos impetuosos y profundos efectos lumínicos.

Como una fase final, surge un último periodo llamado “**manierista**”, de refinamiento extremo del estilo artístico que ha desarrollado, pudiéndose considerar a sí mismo la primera parte o etapa arcaica del siguiente estilo en desarrollo, movimiento de regreso al espíritu clásico, creando las fases neoclásicas y romántica.

Los primeros estilos artísticos surgieron desde la época prehistórica, y continúan evolucionando y desarrollándose nuevos estilos hasta el día de hoy. Pero nos centraremos en los estilos que intervinieron e influenciaron en el desarrollo artístico de la Época Colonial.¹

1.1. Los estilos artísticos que influenciaron en la Época Colonial ecuatoriana

A la llegada de los españoles a territorio americano en 1492, surge una importante transformación de la vida andina, en todas sus facetas.

¹ LUQUE Sacristán, José Manuel. (1976). *Historia de los estilos artísticos de la prehistoria al neoclásico*. Madrid: Departamento de Publicaciones Escuela de Artes Decorativas. Reprógraficas Ibérica. ISBN: 84-600-6448-4

Esta transformación radical, cuyo inicio empieza después de las guerras, se debe a la creación de ciudades como gesto de dominación, que garantizaban la posesión de las tierras conquistadas, e impondrían el orden de las civilizaciones europeas.

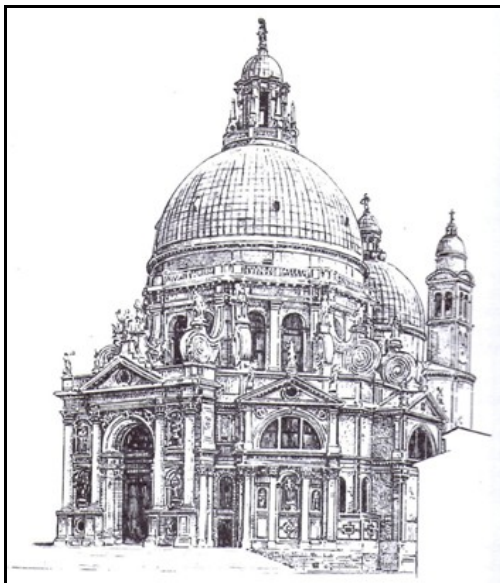
Con la fundación de ciudades, traen implícito, el surgimiento de nuevas manifestación artística, principalmente en la arquitectura religiosa.

Las órdenes religiosas trataban de afincarse en las nuevas tierra ocupando los sitios donde se encontraban los grandes centros religiosos indígenas; estableciendo sobre sus cimientos conventos e iglesias, y así empezar con su tarea evangelizadora.

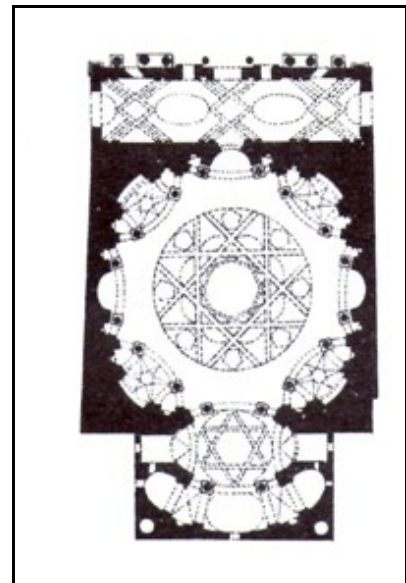
Para completar la arquitectura religiosa y la nueva imposición en la fe católica, fue necesario crear arquitecturas monumentales y llenar sus retablos con imágenes, cuyo simbolismo impacte a los habitantes de las nuevas tierras.

1.1.2. El Renacimiento

Las formas arquitectónicas del Renacimiento del *Quattrocento* se introducen en España, a finales del siglo XV, porque Alfonso V de Aragón era también rey de Nápoles desde mediados de la centuria, sino gracias a los numerosos artistas españoles que estuvieron viviendo en la península Itálica.²



1. Longhena. Iglesia de Santa María de la Salud, Venecia



2. Guarini, Planta de la Iglesia de San Lorenzo de Turin

Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

² Arte Universal, Tomo: *El Renacimiento*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3

El renacimiento cuatrocentista se difunde en España cuando ésta terminaba en Italia y daba paso a las nuevas formas de *Bramante* que empiezan a prosperar, llegando a España a mediados del siglo XVI.

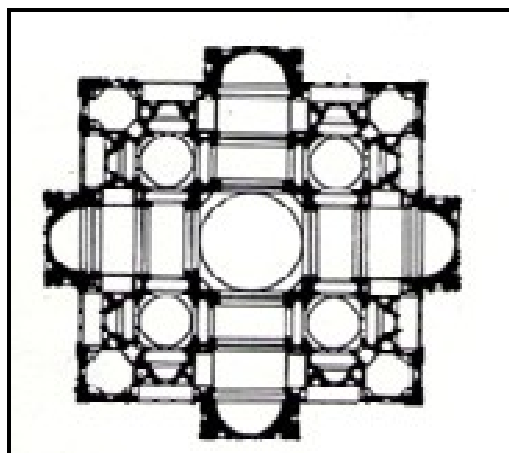
Es importante conocer sobre Bramante, por su trayectoria e importancia en la transición del *Quattrocento* al *Cinquecento* en el Renacimiento.

Donato di Ángelo Bramante (1.444 – 1.514), aunque nació en el siglo XV es el creador de las formas de la segunda etapa renacentista el “*Cinquecento*”, ya que se muda a Roma a finales del siglo XV, eliminando todo repertorio cuatrocentista de sus obras previas creadas en Milán.

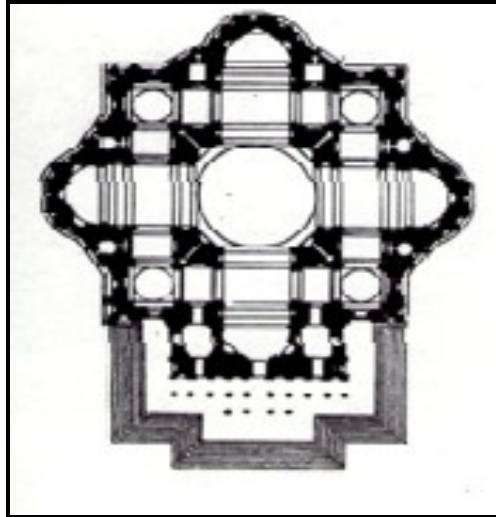
En 1.503 eleva el pequeño templo de San Pietro in Montorio, de planta circular, montado sobre gradas y con columnas toscanas que mantiene en un friso clásico, rematado por balaustrada y cubierto todo el conjunto con cúpula sobre tambor.

Una de sus obras más importantes fue el proyecto de la erección de la nueva Basílica de San Pedro, en Roma, que sería construida en vez de la existente de estilo Constantiniense.

Bramante la concibió con planta de gigantesca cruz griega, cubierta con una inmensa cúpula y rematada en cuatro ábsides semicirculares, con cuatro cúpulas más en los ángulos de la cruz y cuatro sacristías con elevadas torres en las esquinas.



3. Bramante. Planta Cruz Griega



4. Miguel Angel. Planta Cruz Latina



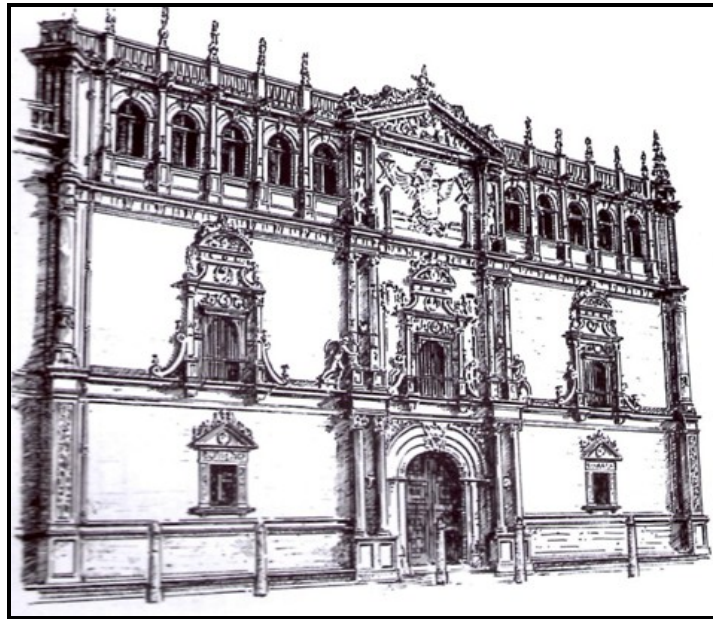
5. Fachada frontal Basilica de San Pedro, Vaticano. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte.

Lamentablemente solo pudo trabajar 8 años en esta monumental obra, y a su muerte los nuevos artistas encargados de la continuación de ella, realizaron continuas modificaciones como la de cambiar la planta de cruz griega en una de cruz latina.

Gracias a Miguel Ángel que retoma la idea original de Bramante, de cruz griega, con los añadidos que realiza en el siglo XVII Carlos Madero, la nave regresa a su actual forma de nave de cruz latina.

El arte Renacentista en España no presenta los mismo caracteres que en los otros países europeos, ni tampoco evoluciona de una forma lógica, al superponerse al gótico y al mudéjar que existía, el Renacimiento se inicia a fines del siglo XV con un excesivo sentido naturista, a través del llamado estilo Reyes Católicos, de dos tendencias antagónicas, una de acento germánico y la otra mudéjar.

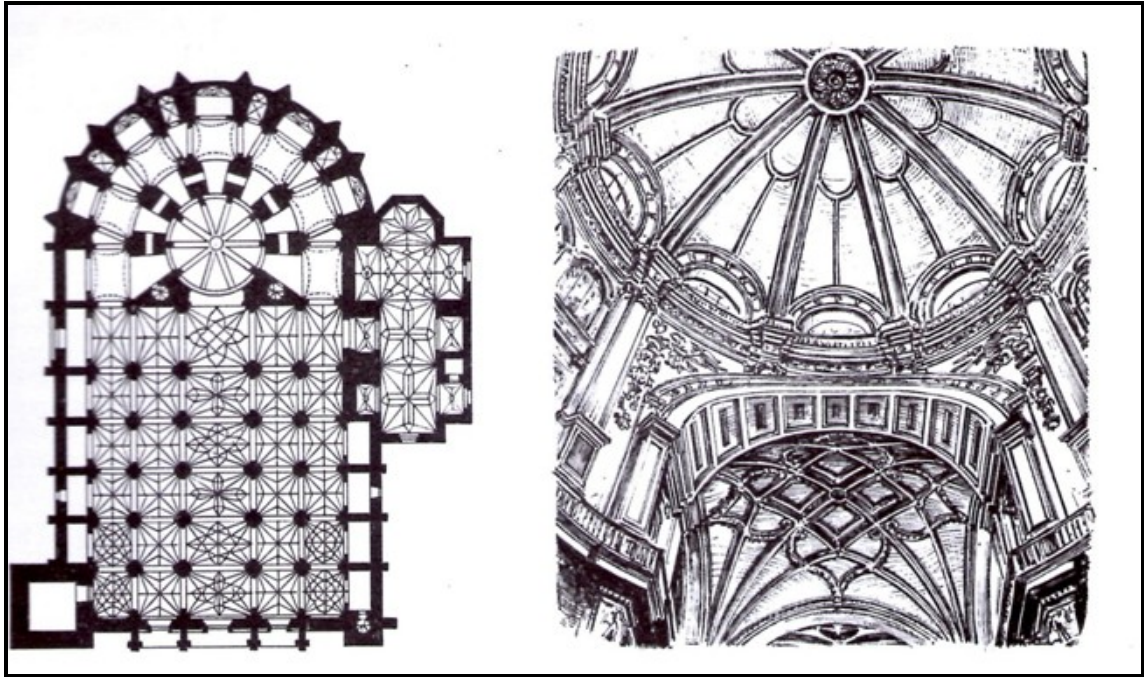


6. Gil de Hontañón. Fachada de la Universidad de Alcalá. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

La arquitectura española desarrolla un mayor interés a partir del comienzo del siglo XVI, al aceptar la influencia italiana, pero, sin embargo, no abandona las formas anteriores de una manera total, con un interesante resultado al que se le conoce como estilo **Plateresco**, llamado así por su semejanza con la labor de los orfebres o plateros, en el que la sobria decoración renacentista se transforma en fastuosa y recargada, utilizando a menudo todavía estructuras góticas.

Las bóvedas de crucero se apoyan sobre molduras romanas o descansan sobre pilares o columnas de estilo clásico.³

³ Arte Universal, Tomo: *El Renacimiento*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3



7. Diego de Siloé. Planta

8. Diego de Siloé. Interior de la cúpula

Catedral de Granada, España. Ilustraciones José Luis Fuentes Vidarte

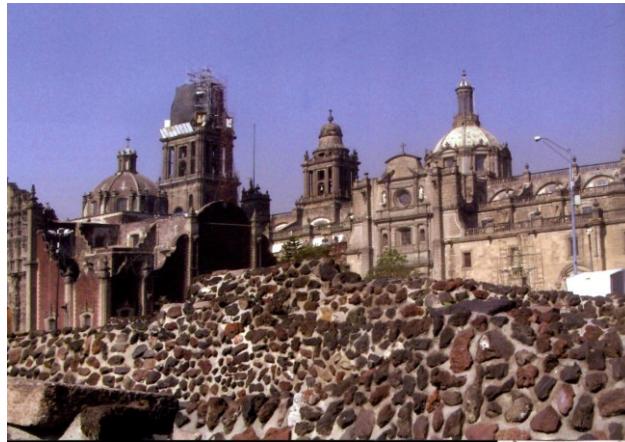
Cuando se elevan las primeras catedrales en América hacia el último tercio del siglo XVI, la reacción contra el plateresco se ha iniciado ya en la península Ibérica, por lo que estos templos constituyen el último capítulo de las catedrales renacentistas españolas. Uno de los ejemplos fundamentales de éste estilo artístico en América es la Catedral de México.

Fue la primera iglesia construida en las nuevas tierras, por Hernán Cortez, entre 1524 y 1532, y terminada por Zumárraga, con los pilares cruciformes y con columnas dóricas en sus frentes. La Catedral de Puebla repite en lo esencial la misma disposición.



9. Vista de la actual Catedral Ciudad de México DF, México

Actualmente solo se puede asumir su diseño por las excavaciones encontradas, y por algunas piedras que se encuentran afuera de la actual Catedral.



10. Vista de la actual Catedral en Ciudad de México DF, con la excavación de las piedras que se encuentran afuera

Según los escritos que se conservan en relación a la misma, nos indican que era de planta basilical, de tres naves, separadas por ochavados de orden Toscana, el techo central a dos aguas y el techo de las naves laterales, con vigas.

En la segunda mitad del siglo XVI las mismas características se repiten en las Catedrales de Lima y de Cuzco, con algunas variantes como los grandes entablamentos sobre los pilares y las medias columnas son remplazadas por pilastras.



11. Iglesia de El Sagrario. Final del siglo XVII. Quito, Ecuador

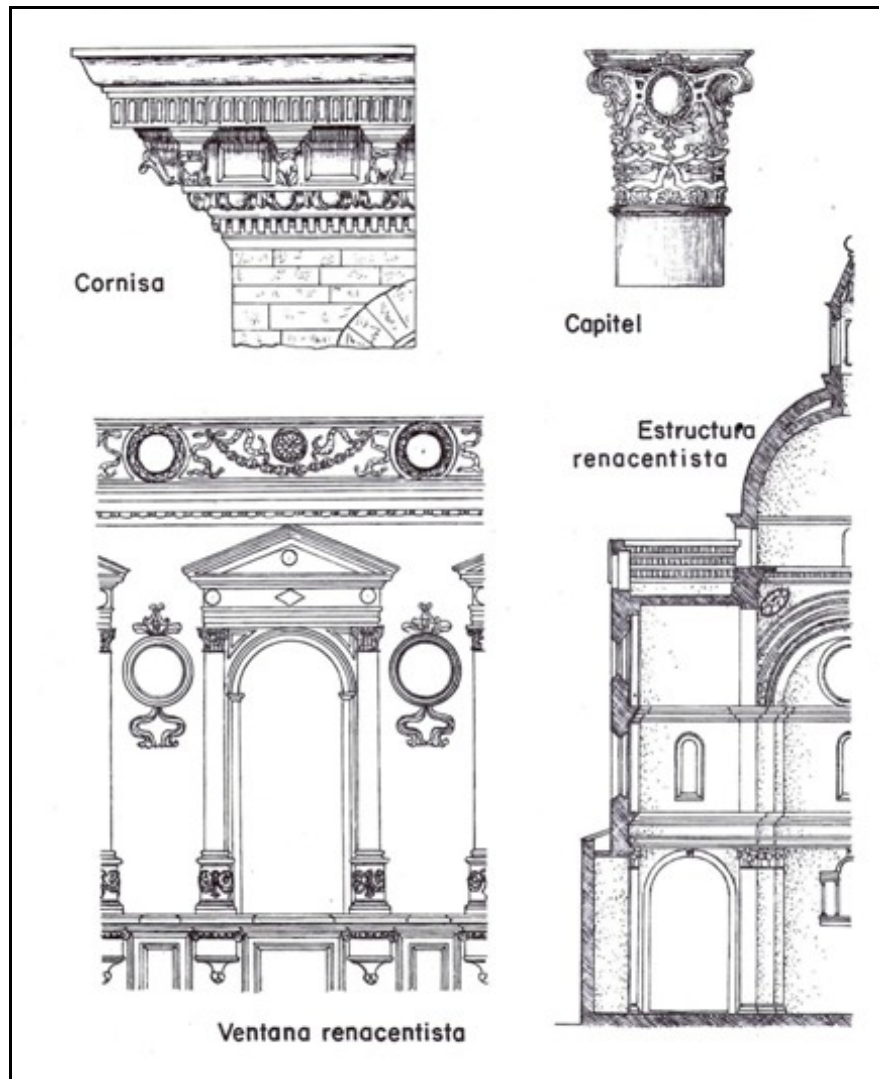
En Quito también llega la influencia del Renacimiento, un ejemplo de ello es la Iglesia de El Sagrario, que fue edificada a finales del siglo XVII, conserva aún una mampara con esculturas y decoraciones de gran belleza y una cúpula decorada con escenas bíblicas pintadas al fresco.

La influencia renacentista no solo abarca la arquitectura, sino a todas las artes plásticas de la época, sintiendo su presencia sobre todo en la pintura y la escultura.



12. Miguel Ángel. Escalera Laurenciana. Ilustraciones José Luis Fuentes Vidarte

En la segunda etapa del Renacimiento, el *Cinquecento* siglo XVI, los palacios son normalmente de plantas rectangulares y sus fachadas quedan exentas o alineadas con los demás edificios, generalmente eran de tres plantas con alturas desiguales y cornisas que acentuaban su sentido horizontal, rematados con ménsulas, en las plantas interiores se conjugaban los estilos dóricos, jónicos y corintios, empleándose la piedra como material común, tanto en los elementos de soporte como de revestimiento.



13. Arquitectura Renacentista Italiana. Ilustraciones José Luis Fuentes Vidarte

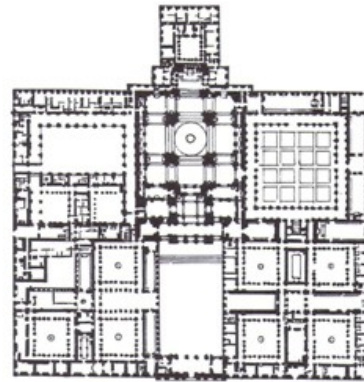
Las fachadas, además de los elementos clásicos, se combinaban con sillares almohadillados.

Se usaban tres tipos de composición, la antigualla que era la utilización de bajorrelieves o los elementos decorativos de la estatuaria clásica, los grutescos, que eran decoraciones de relieve acabados con estuco; y los esgrafiados, que son relieves geométricos con poco realce, representando diseños clásicos.

Uno de los grandes genios de todos los tiempos, fue Miguel Ángel Buonarroti (1.475 – 1.564), artista polifacético, cuya creación impera durante todo el siglo XVI, e influencia a toda Europa.



Vandelvira.
Capilla del Salvador, Ubeda



Planta del
Monasterio de El Escorial



Juan de Herrera.
Monasterio de El Escorial

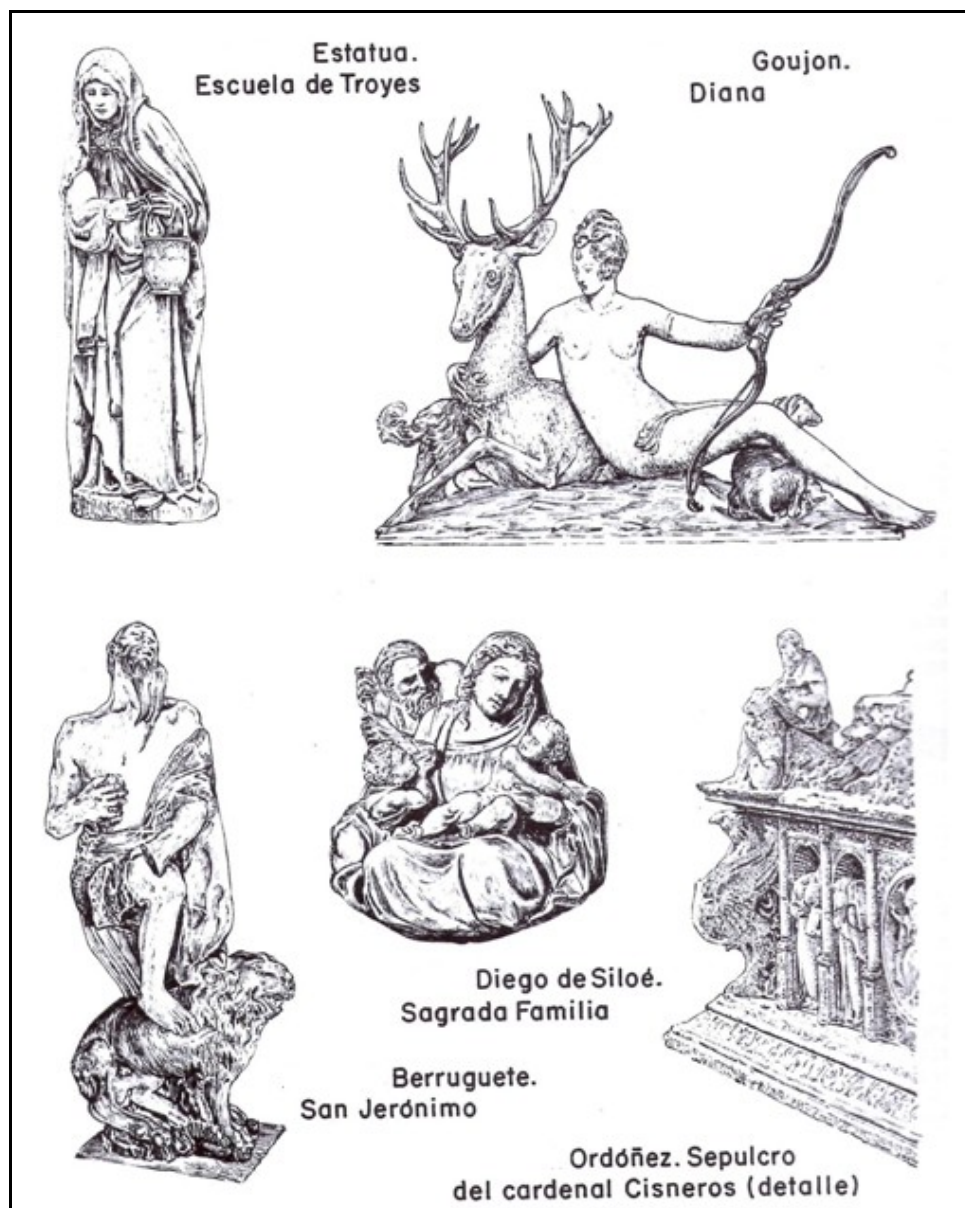
14. Renacimiento Español. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte



15. Monasterio de El Escorial, 1563-1584, España.

Su estilo sirve de enlace con las novedades del Barroco, confiriendo a sus obras escultóricas un fabuloso equilibrio entre masa y movimiento. En su obra final comienza a romperse, originando así, el movimiento de la escultura Barroca.

Al igual que en Francia la escultura del Renacimiento se introduce en España gracias a las estrechas relaciones políticas y militares que unía a España con Italia, en una primera etapa, son los artistas italianos con obras encargadas a los talleres italianos, principalmente genoveses, el resultado de la influencia renacentista.



Uno de los grandes maestros escultores al que se le debe la liberación de la plástica española de la inmensa influencia italiana es a Alonso de Berruguete (1.490 – 1.561), que, al asimilar la gran lección de Miguel Ángel, introduce en España la escultura con una evidente tendencia de movimiento y efectos de expresividad como las obras de la última etapa de Miguel Ángel.

Sus figuras nerviosas y enjutas, de gran exteriorización dramática, llevan implícito el sello del Barroco, con todo su patetismo a veces inverosímil, patrimonio que pasará a las obras de los grandes imagineros españoles del siguiente siglo.

Más tarde el surgimiento de otros escultores españoles como Felipe Vigarni, Bartolomé Ordóñez, o Diego de Siloé, son algunos de los notables artistas escultóricos del estilo Renacentista que también sintieron su poderosa influencia.

1.2.2. El arte Mudéjar

Es importante tocar el tema del arte Mudéjar, ya que en América, en la época de la conquista, trajeron a un gran número de musulmanes que trabajaron en los artesanados de muchas de las catedrales, iglesias y edificios civiles que son parte fundamental de la riqueza del gran acervo de nuestro país.

A pesar de su enorme expansión y las múltiples escuelas, el arte árabe ofrece unos rasgos característicos comunes a todos ellos. Por preceptos de su religión, se prohíbe las representaciones figurativas en escultura o pintura, por lo tanto, es en la arquitectura donde se encuentra las más importantes representaciones de este arte.

El arte de los árabes en España, es de gran importancia, ya que durante ocho siglos fue el trasmisor de las corrientes culturales de Oriente al Arte Cristiano occidental, esta larga permanencia en estas tierras, culminó con la Reconquista Española, pero el legado artístico permanece hasta nuestros días.



17. Mezquita de Toledo con arquitectura Mudéjar. S. XII. Toledo, España

Con el nombre de Arte Mudéjar se conoce al que utiliza formas y técnicas árabes en territorios ya reconquistados, es decir cristianos. Estas formas unas veces se mantenían puras y otras se entremezclaban con las cristianas contemporáneas, creando edificios o parte de ellos que formaron la historia del arte español. Este arte se extiende desde el siglo XII hasta el siglo XVI.

Su influencia fue enorme en la Arquitectura y en las artes menores, pero pobre en la pintura y la escultura, por cuanto se mantuvieron fieles a su herencia religiosa y su tradición musulmana. Dentro de las artes menores y que son las que para este fin nos interesa, se encontraban las estructuras de madera dispuestas como techo.⁴

La ornamentación y el cromatismo originario de Persia, terminó imponiéndose en el uso de las techumbres.

Al principio, para confeccionarlos se empleaban piezas de pequeño tamaño, multiplicando la policromía; estas piezas se disponían como un entrecruzado de tejidos, combinando los colores rojo bermellón, amarillo y el azul ultramar, que jugaban con los grandes espacios dorados característicos de la decoración árabe.

⁴ EVERS, Bernd. (2006). *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*. Madrid: Editorial Taschen. ISBN: 3-8228-5083-7

En las techumbres planas, se realizaba decoraciones con lacerías, formados por una o varias cintas, sus mutuas intersecciones y sus cambios de dirección, generaban una multitud de polígonos.

Su característica principal, en este tipo de trabajo, es su exuberante decoración, básicamente con composiciones geométricas, con lacerías complicadísimas que forman estrellas, triángulos, y las más variadas figuras.

Utilizaron con gran frecuencia la cúpula nervada y la de mocárabes. También se puede encontrar decoraciones de tipo vegetal, pero muy estilizado, llamado *ataurique*, con una preferencia por el uso de la hoja de palma como motivo decorativo.

Posteriormente el nombre **artesonado** se aplicó a todas las techumbres de carpintería compuestas por maderas entrecruzadas, que dejan entre sí espacios regulares, de los cuales penden a menudo florones y otros elementos de talla.

La tradición de los artesonados se mantuvo viva durante los siglos XV hasta mediados del siglo XVII, pero por el alto coste de los mismos, se remplazó los casetones de madera por estuco, adornados con molduras, en la que los casetones eran revestidos de una desbordante fantasía en la combinación de la fauna y la flora, y algunas veces alternaba con figuras humanas, haciendo desaparecer la tradición de los techos de madera.

1.2.3.1. El arte mudéjar en la Época Colonial del Ecuador

El arte mudéjar en Quito, deja su huella particular en los templos del siglo XVI como son la Iglesia de Santo Domingo, La Catedral, la Iglesia de San Francisco, o el presbiterio de San Diego, donde se puede admirar las lacerías, los casetones y las molduras que se entrelazan constantemente de una forma absolutamente simétrica.



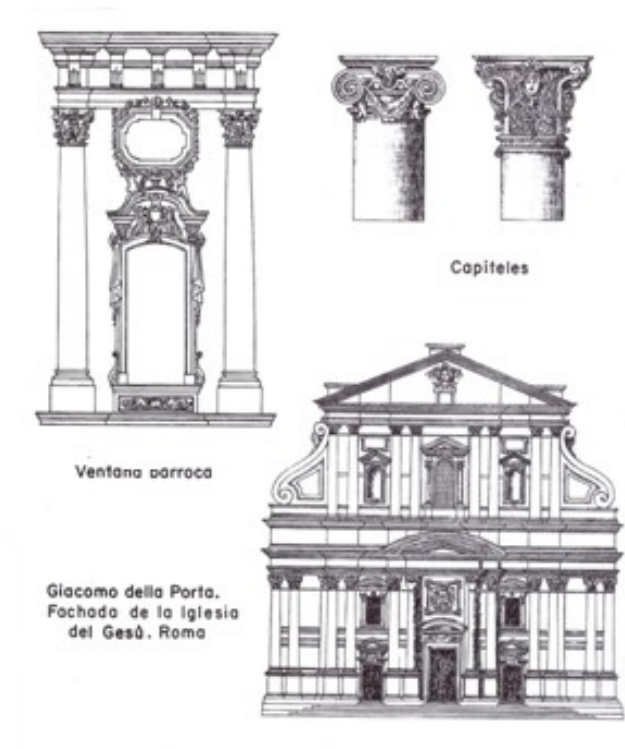
18. Artesonado, Iglesia de Santo Domingo, Quito.

1.2.3. El Barroco

El estilo Barroco se origina en Italia, en la ciudad de Roma, en el último tercio del siglo XVI, extendiéndose rápidamente por el resto de Europa a la centuria siguiente.

La palabra barroco tiene un difícil significado etimológico, ya que para algunos deriva de un modo del silogismo, de una expresión figurada de confuso, o recargado; otros, de la palabra latina “*verruca*” o verruga, y otros de una palabra portuguesa equivalente a “perla irregular”, en fin, la expresión “barroco” se utilizaba en su origen, de forma despectiva para calificar las abigarradas formas surgidas de las últimas expresiones del Renacimiento, y como un sinónimo de decadencia; algo similar a lo que ocurrió con el estilo Gótico en los albores del Renacimiento.

En realidad, el barroco es la evolución lógica y natural de las formas manieristas del Renacimiento, que paulatinamente se fueron enriqueciendo y llegaron a formar en poco tiempo un nuevo arte o estilo lleno de originalidad e interés, sin nunca renunciar a sus indudables orígenes renacentistas. Esta transición transcurre de forma común a todos los modos artísticos de la historia plástica.



19. Arquitectura Barroca Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte



20. Interior de la Iglesia de Gesù, Roma. Italia

El Barroco es la exaltación de la forma por la forma, sin apoyarse en un fondo estilístico determinado. En términos generales se designa como barroquismo a una acumulación de formas de cualquier estilo, a un exceso de decoración o a una superposición de

elementos ornamentales que prestan un servicio para el cual, en un principio, no estaban destinados. Cuando los pliegues del vestido de una figura, en lugar de caer por su propio peso aparente, se agitan como si el viento los moviera, es lo que se consideraría un barroquismo. Por lo tanto el Barroco es el dominio de las ideas y de los detalles, sobre la estructura de la forma.

Cuando en 1541 la dieta Ratisbona⁵ provocó la ruptura entre católicos y protestantes luteranos, la Iglesia Católica Romana buscó los medios para responder a la ofensiva de los reformados. Una de las piezas claves de esta reconquista fue la Compañía de Jesús.

El arte Barroco fue, históricamente, un arte Católico y eclesiástico, cuyo espíritu religioso se apoyó en la orden de los Jesuitas, que impusieron este nuevo estilo, apasionado, místico y dinámico, como expresión plástica de la Contrarreforma.⁶

Los jesuitas, vieron en estas nuevas formas la palanca indudable para mover los sentimientos desequilibrados por los acontecimientos religiosos del siglo XVI, uniendo íntimamente estas novedades al nuevo espíritu filosófico y político-social de la época.



21. Andrea Pozzo, 1669-1700. Altar de San Ignacio de Loyola. Iglesia de *Gesu*, Roma, Italia. Fotografía de Achim Bednorz.

⁵ El coloquio de Ratisbona o Dieta de Ratisbona fue una conferencia celebrada en la ciudad de Ratisbona en Alemania, en 1541, que marca la culminación de los intentos de restaurar la unidad religiosa en el Imperio Romano Santo por medio del debate teológico, durante la Reforma Protestante

⁶ LUQUE Sacristán, José Manuel. (1976). *Historia de los estilos artísticos de la prehistoria al neoclásico*. Madrid: Departamento de Publicaciones Escuela de Artes Decorativas. Reprográficas Ibérica. ISBN: 84-600-6448-4

Los antecedentes inmediatos son fácilmente reconocibles en algunas de las grandes obras maestras de Miguel Ángel, en su última etapa Renacentista y también en las más avanzadas obras escultóricas de su discípulo Benvenuto Cellini, como es el **Perseo**, de Florencia, o la famosa fachada de la Iglesia de Gesú de Roma, de Giacomo della Porta, que sirvió de inspiración a la más notable representante del barroco en América, como es la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.⁷

Desde un punto de vista teórico, las nuevas formas se adaptaron a principios de carácter senso-moralista, defendidos por los teólogos del Concilio de Trento, como el jesuita el Padre Ontonelli, autor de un “*Tratado de Pintura y Escultura*” publicado en 1.652.

Según los teólogos, el arte debía tomar una actitud dogmática, evitando posibles errores que pudieran provocar un cisma, que contribuya a la predicación de la Iglesia y a la elevación moral del individuo.



22. Benvenuto Cellini. Perseo. Plaza de la *Signora*. Florencia. Fotografía de Achim Bednorz.

⁷ TOMAN, Rolf. (2004-2007). *El Barroco. Arquitectura Escultura Pintura*. Barcelona: LocTeam, S.L. ISBN: 978-3-8331-4659-6

El hombre solo aprecia la belleza a través de sus sentidos, donde lo bello solo debe producirse de tal o cual forma; generalmente este tipo de apropiación de “algo bello”, viene impuesto por la sociedad que nos rodea, y por los cánones que están presentes y determinantes en cada sociedad.



23. Gian Loren Bernini y Giovanni de Rossi. Cúpula de San Andrea al Quirinale, 1658 – 1670, Roma, Italia. Fotografía de Achim Bednorz.

Éste sentido dogmático, sin embargo, no fue aceptado por todos o por la generalidad de la sociedad, ya que había surgido paralelamente otro pensamiento que defendía la idea de que el arte imita a la naturaleza, no para conocerla o idealizarla, sino para representarla como tal, realidad que suscite el placer, el deseo y la pasión.

Desde cualquier sentido que se le quiera dar, el barroco fue una verdadera explosión de formas principalmente anti clásicas, una defensa de la libertad de hacer frente a la norma, de la curva contra la recta, de la vitalidad contra la serenidad equilibrada, del movimiento contra el hieratismo estático, de los grandes espacios y sobre todo de la exuberante decoración.

Como su concepto es muy amplio y no está claramente definido, ha permitido que se pueda colocar en un mismo grupo a Velásquez y Caravaggio, a Bernini y a Montañés, o a Christopher Wren y a José de Churriguera; este último llegó a crear su propio estilo, que se ampliará más adelante al analizar el estilo Churrigueresco

En el estilo barroco, la arquitectura prepondera sobre las demás manifestaciones artísticas, siendo la escultura y la pintura las que permiten conseguir el efecto plástico grandioso del conjunto. En la arquitectura se prodigan las columnas salomónicas, heredadas de Bernini, de soportes muy estrechos en su parte baja, frontones partidos, arcos de variadas formas, nichos para las esculturas etc. donde la luz adquiere un papel preponderante, con sus efectos de claroscuro y volumen.

Gian Lorenzo Bernini (1.598 – 1.680) es el artista por excelencia del Barroco y el que mejor representa sus peculiaridades. Innovador de las formas, sus actividades son múltiples ya que no solo abarca la Arquitectura, sino la escultura y la pintura.

Como arquitecto destacó una de sus obras más importantes, el Baldaquino de San Pedro, que está formado por cuatro grandes columnas bronceíneas salomónicas, las cuales sostienen un movido y ondulado entablamento, rematado con cuatro volutas convergentes que a su vez soportan una bola con su cruz.



24. Gian Loren Bernini . Baldaquino de la Basílica de San Pedro, Vaticano. Fotografía de Achim Bednorz.

La otra obra que causó una verdadera revolución arquitectónica fue el Palacio Barberini, por las innovaciones que introdujo; rematando con otra obra con la cual Bernini muestra su grandiosidad es la Columnata de la plaza de San Pedro que se considera, metafóricamente, la antesala de la Basílica de San Pedro, la cual se abre en forma de una gigantesca elipse.⁸



25. Arquitectura Barroca en Italia. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

Estas formas arquitectónicas no son únicas de los exteriores de las construcciones, se trasladan al interior de las mismas, llegando inclusive a las construcciones de las iglesias y de sus retablos y en las construcciones civiles inclusive llegan a los jardines.

⁸ Arte Universal, Tomo: *El Barroco*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3



26. Arquitectura Barroca en Italia. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

En las construcciones religiosas se seguía utilizando el tipo de iglesia de *Vignola*, ampliamente difundida por los jesuitas, junto con las plantas elípticas y circulares, pero con abundantes decoraciones de estatuas y pinturas y estucos en todas las paredes, de esta manera colaboran poderosamente al efecto escenográfico del conjunto, el efecto Barroco.

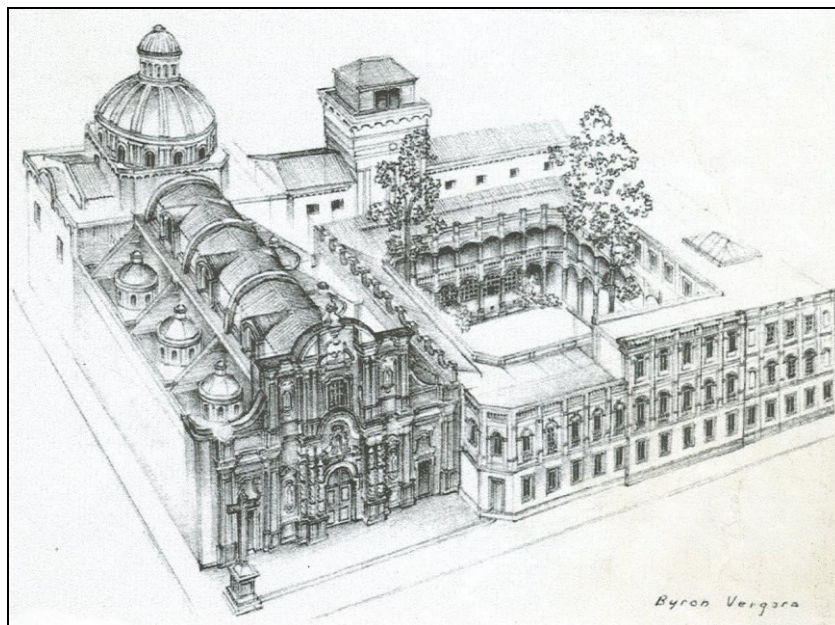


27. Arquitectura Barroca en España. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

En América la arquitectura religiosa barroca germinó, pero con características locales de influencia de las raíces de los pueblos que habitaban estas tierras, con tendencia a la exuberancia influenciada por el Plateresco español.

Este se desarrolló, en un inicio, con la contribución de las comunidades religiosas y la mano de obra indígena, compensando la falta de conocimientos de los sistemas constructivos europeos por una gran fantasía y voluntad de producir espectaculares efectos decorativos, tupidos motivos ornamentales en todas sus obras.

Por la fuerte influencia española y el continuo contacto con España, realizaron una hermosa combinación del Barroco y el Plateresco español, con magníficas construcciones con estructuras arquitectónicas renacentistas, pero con cúpulas, cruceros y fachadas renacentistas revestidas de adornos muy elaborados; algunas de estas construcciones eran flanqueadas por dos torres, un ejemplo de ella es la Iglesia de San Francisco en Quito, aunque quizá el mayor ejemplo es la Catedral de México.⁹



28. Convento e Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, dibujo de Byron Vergara

Los nuevos gobiernos, los misioneros y las comunidades religiosas establecidas en América, crearon un notable sello de originalidad a los diferentes edificios e iglesias de

⁹ Arte Universal, Tomo: *Arte Iberoamericano*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3

la época colonial, pero con elementos iconográficos que se encuentran mezclados en las decoraciones, recordando sus orígenes étnicos.

El estilo Barroco se extiende desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera parte del siglo XVIII, durante este siglo, llamado de la Ilustración, el Barroco degenera en el manierismo del Rococó para evolucionar progresivamente hacia el Neoclásico.

1.2.3.1. El estilo Barroco en Quito

El estilo Barroco se desarrolla en Europa en los siglos XVII y XVIII, a pesar de que Europa estaba sumida en guerras de la Reforma y de la Contrarreforma, se había acentuado el absolutismo monárquico, hechos que aprovecha la Iglesia para promover el arte como propaganda no sólo para la Iglesia de la Contrarreforma, sino también de la burguesía protestante.

En un principio a este estilo se le considera una aberración del arte porque rompe con los principios clásicos del arte que buscaba la armonía y belleza contraria con este nuevo estilo más dinámico, sensual, que utiliza la imaginación y el uso de la teatralidad en la composición.

A pesar de este rechazo inicial, el Barroco ha contribuido en todos los ámbitos del arte, ya sea arquitectura, pintura o escultura más que otros estilos.

Al Barroco se le puede ubicar dentro de tres períodos: el primero que es aproximadamente desde 1580 a 1630 llamado Barroco temprano o primitivo, seguido por el Barroco Pleno que se le ubica desde el fin del período Temprano hasta 1680 y un tercer período que se le considera Barroco Tardío o Rococó que llega hasta la mitad del siglo XVIII.

Uno de los objetos más decisivos que utiliza el Barroco es la figura humana, sin importar su aspecto o su entorno, rodeándose de otros temas más banales que llegan a colocarse en el primer plano de la composición, surgen temas como la cacería, los animales, los trabajos cotidianos con el único objetivo de conseguir un realismo absoluto.

El Barroco deja a un lado la elegancia de lo sencillo he incurre en lo exagerado y complicado.

Esta contribución al arte, es especialmente palpable en las tierras americanas, alcanzando su mayor expresión en el siglo XVIII, al mezclarse con los aportes indígenas, dando como resultado una nueva visión del Barroco muy característico, al cual se le llega a denominar como **Ultra barroco**¹⁰.

El estilo barroco se fortalece sobre todo en Quito, en su arquitectura religiosa ya que incorpora diversos elementos naturales convirtiéndoles en elementos decorativos; y a través de sus imagineros, que lograron algunos de los ejemplos más expresivos y originales de escultura barroca del mundo hispano.



29. Fachada de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito, Ecuador

Por estas impresionantes características, a Quito en el siglo XVII se le consideraba el “Claustro de América” por tener en un corto espacio, de casi una milla, pero con una deslumbrante arquitectura eclesiástica que aún en nuestros días se conserva.

Parte de las nuevas costumbres que trajeron los españoles, estaban las diferentes manifestaciones populares, donde las plazas de la ciudad se llenaban de colorido con

¹⁰ Término usado para definir al Barroco en tierras Americanas que significa 'más allá de', 'al otro lado de', o extremista, radical, por cuanto el Barroco en América fue más allá de su propio estilo por la mezcla con características indígenas.

demostraciones muchas veces ostentosas; los balcones que daban a las plazas estaban decorados con telas de tafetán, satines o sedas muy llamativas, e inclusive en las plazas se realizaba corridas de toros, una tradición muy española recientemente adquirida.¹¹

Los imagineros quiteños, muchos de ellos mestizos e indígenas, expresaban en sus tallas el patetismo de la emotividad barroca, destacándose por encima de las otras artes como en la pintura y la arquitectura, ya que la Escuela Quiteña en estas dos artes, era más a nivel académico, sin embargo Quito, en el Centro histórico conserva hasta hoy numerosos monasterios y conventos de extraordinaria belleza.

La escultura barroca de nuestros imagineros estaba totalmente enfocada a la representación de imágenes de culto que adornaban los conventos y las iglesias y muchas de las imágenes que veneraban los Cofrades.



30. Iglesia y convento de San Francisco. Quito, Ecuador
Tiene influencias mudéjares, manieristas y barrocas

Las ceremonias religiosas organizadas por las Cofradías, en honor de su santo patrón, sacaban la imagen de su cofradía en procesiones donde, delante de la estatua, iba el clero, los seminaristas, y detrás de la imagen los personeros políticos de acuerdo a su rango, y remataban estas procesiones con los fieles cofrades.

¹¹ Arte Universal, Tomo: *Arte Iberoamericano*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3

La Escuela Quiteña también siguió una tradición muy popular heredada de España, como son las figuras de los belenes. Mucha de esta producción se encuentra relacionada con el mundo de la imaginería y de las cofradías; logrando maravillosas piezas que adornaban las casas e iglesias, adquiriendo fama a nivel internacional; un claro ejemplo de este arte se conserva actualmente entre los belenes más preciados por los Madrileños, en España.

Los visitantes se sorprenden con la gran escenografía para colocar las figuras y de elementos iconográficos como el uso de las granadas, elemento simbólico de la resurrección, muy utilizado en el siglo XVII en los conventos, y también la de un jinete que porta la estrella de los reyes y junto a él un heraldo que toca la trompeta anunciando la llegada del Mesías. Este tipo de iconografías desaparecerán en el XVIII y no se recuperó nunca.



31. Belén Barroco Quiteño Siglo XVII, reminiscencia de Escuela Sevillana. Madera policromada y estofada con técnica del pulimento. Convento del Corpus Christi de las Jerónimas "Vulgo las Carboneras" en la Plaza del Conde de Miranda en Madrid



32. Jinete portando la estrella y Jinete con trompeta. Iconografía usada en el siglo XVII.

La principal característica de las figuras es una demostración de la mezcla barroca y rococó, con figuras muy idealizadas en cuanto a los personajes principales y realistas en los personajes secundarios, pero con mucha expresión y gestos que demuestran la pasión que quieren transmitir.¹²

Las esculturas son talla de madera en imágenes de candelero que sólo realizan caras y manos, vistiéndolas después con ropajes suntuosos.

Estas imágenes de los belenes, son considerados como una joya, para los visitantes que han llegado a Madrid por estas fechas ya que los belenes están expuestos en la parte baja del coro de la iglesia del convento desde 1604.

El otro belén, tiene un parecido a los belenes ejecutados por Martínez Montañés, al cual algunos lo atribuyen, es importante mencionarlo, por cuanto sus diseños fueron muy utilizados como referentes por nuestros imagineros de la Escuela Quiteña.

¹² ALMEIDA Hidalgo, Rafael. (1979). *Biblioteca temática Montaner y Simón. Historia del Arte*. San Sebastián, España: Montaner y Simón S.A. ISBN: 84-274-0541-3



33. Belén de las Carboneras. Atribuido a Martínez Montañés. Siglo XVII. Iglesia de San Ginés. Madrid España 13

1.2.4. El Churrigueresco

José de Churriguera (1.668-1.725) fue quien dio nombre al estilo, el “Churrigueresco”, una sus características obras está su creación de magníficos retablos, formados generalmente por grandes columnas salomónicas, recubiertas de pámpanos y flores, que sujetan un movido entablamento; el conjunto se recubre totalmente por exuberantes decoraciones doradas y policromadas, dándoles un gran efecto de riqueza.

Pero su trabajo no solo se centró en la nobleza de la madera, sino en otro tipo de material como la piedra, cuyas obras notables aún se conservan como la Iglesia de San Cayetano y la Portada del Tribunal de Justicia en Madrid.

¹³ Iglesia San Ginés, Exposición de Belenes. Madrid, España



34. Pedro de Ribera. Fachada del antiguo Real Hospicio del Ave María Y San Fernando. Estilo Barroco tardío o Churrigueresco. Madrid. Fotografía de Achim Bednorz.



35. Retablo estilo Churrigueresco. Fotografía de Achim Bednorz.

En el Retablo de la Virgen de Loreto del templo jesuita de la Compañía de Jesús, este estilo está muy marcado junto al estilo Barroco presente no solo en el retablo, sino en toda la Iglesia.

1.2.5. El Rococó

El estilo Rococó nace, como todos en la evolución de los estilos que le preceden, en la etapa manierista del Barroco, en Francia a principios del siglo XVIII, durante el reinado de Luis XV, como una reacción contra el Barroco que imperaba en la corte de Luis XIV.

Se le considera un estilo aristocrático ya que nace en la corte francesa, representando la opulencia, el refinamiento excesivo, los excesos, el placer y la frivolidad de las cortes, donde lo que inspiró fue las grandes fiestas, las damas de la corte, haciendo de las mujeres el tema más inspirador, sin interferir con ningún tema social, religioso o espiritual.

El uso de formas ondulantes y asimétricas, motivos naturales como las conchas, las piedras marinas, son características decorativas muy usadas en este estilo, tanto para los interiores como para los exteriores de los edificios.¹⁴



36. Francisco Hurtado. Sagrario (izquierda), Sacristía (derecha) Cartuja de Granada, 1702-1720. España. Fotografía de Achim Bednorz.

¹⁴ Arte Universal, Tomo: *El Rococó*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3

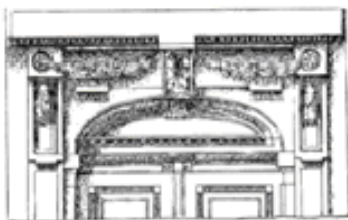
En la arquitectura su efecto llamativo era en el interior, con una decoración desbordante, acumulando elementos decorativos, con piezas de porcelana china, objetos lacados y telas suntuosas, ya que el gusto chino tenía mucha aceptación en Europa en ese momento.

Como era parte del mundo aristocrático, se difundió rápidamente en toda Europa, pero sobre todo a los países monárquicos. Este nuevo estilo duraría pocas décadas, hasta el surgimiento del estilo Neoclásico.

1.2.6. El Neoclásico

A mediados del siglo XVIII, que duró todo el siglo XIX y gran parte del XX, Europa, encabezada por Francia e Italia, nace el estilo Neoclásico, ya que empiezan a tener cansancio del movimiento Barroco, que había permanecido por más de dos y medio siglos, necesitando rectificar de nuevo su camino, en busca de sencillez, equilibrio y reposo. Este cambio empieza por la Arquitectura exterior de los edificios con líneas más sobrias y por ende de mayor clasicismo.

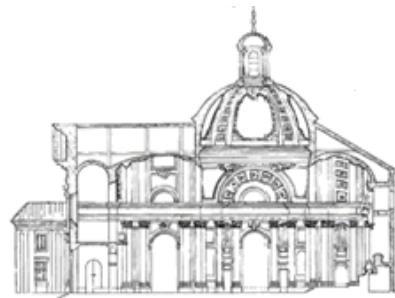
Este cambio de sensibilidad artística, inspirada en su mejor defensor el alemán Johan Joachin Winckelmann (1.717-1768), que publicó unos pocos años antes de morir, su famosa *“Historia del Arte en la Antigüedad”*, definía que el “artístico clásico” era la suprema aspiración estética, pensamiento que es ampliamente recogido por las Academias francesas, hace que este entusiasmo se propague, llenado de artistas y estudiosos las escuelas.



Dintel



Capitel y Cornisa



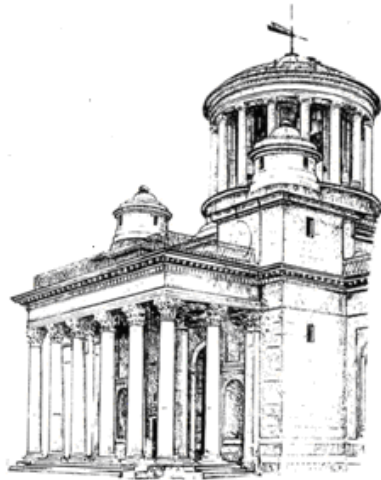
Corte longitudinal de la Iglesia de San Marcos, Madrid



Soufflot. El Panteón de París



Trotón y U. Walter. El Capitolio de Washington



Villanueva. Observatorio Astronómico de Madrid



Leo Von Kienze. La Gliptoteca. Munich.

37. Arquitectura y elementos Neoclásica. Ilustraciones José Luís Fuentes Vidarte

Poco a poco el neoclasicismo se impone con apasionamiento raras veces superado por otras revoluciones artísticas, favorecido por las altas esferas, que prácticamente lucharon para exterminar con el Barroco.

Los neoclásicos imitan a la antigüedad, pero solo producen un estilo poco original y de poca posibilidad de evolución, sin la vitalidad que tuvo el Renacimiento.

Este estilo estaba destinado a morir por falta de posibilidades de evolución artística y sin adaptarse a la propia vida contemporánea de los artistas que la producían, sin embargo hasta entrado el siglo XX, había quienes construían todavía con este estilo.

Hay que destacar un hecho importante referente a este estilo artístico, fue acentuado mucho más cuando los padres de la Revolución Francesa consideran al neoclásico en oposición al manierismo del Rococó, que adornaba los gabinetes de los palacios reales, y lo declaran el estilo del nuevo régimen.¹⁵

¹⁵ Arte Universal, Tomo: *El Neoclasicismo*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3

CAPÍTULO II

LA ESCULTURA

2.1. Características generales

La escultura se caracteriza por la representación de la figura en sus tres dimensiones, con el objetivo principal de conseguir formas expresivas.

Esta representación puede ser en volumen si se usó materiales con los que modelar, tallar, o esculpir, o actualmente con el uso de objetos, o elementos para delimitar el espacio, pero lo importante en la escultura es su forma tridimensional.

El método de modelar es generalmente utilizado con sustancias que tengan cierta plasticidad como es la cera, la arcilla o el yeso. El uso de estos materiales sirve para conseguir una figura tridimensional o simplemente para la fabricación de moldes que luego utilizan para fundir una escultura, generalmente con materiales metálicos.

En la escultura se puede distinguir el “bulto redondo” que representa a las figuras exentas y el “relieve” que representa a las figuras sobre un plano.

La escultura de bulto redondo puede, a su vez, subdividirse en razón de la forma de colocación de la figura: en escultura de pie, yacente, orante, sedente y ecuestre, o bien por su representación total o parcial: en busto, torso, etc.

A la escultura en relieve, se le considera una escultura-cuadro, ya que generalmente se instala en forma vertical sobre paredes o muros, y porque utiliza los mismos materiales, herramientas y técnicas que se usa en la escultura de bulto redondo, pero mantiene las mismas tres dimensiones largo, ancho, que predominan por sobre la profundidad.

Hay tres tipos de talla en relieve en razón de su realce: altorrelieve, si se resalta del plano más de la mitad de su bulto, medio relieve si resalta la mitad del plano y bajorrelieve si es menos de la mitad.

La escultura en relieve fue muy utilizada por los egipcios, pero quienes elevaron el relieve a su máxima expresión, fue la cultura Asiria, y luego los Persas que realizaron hermosos escultidos que se conservan todavía, como el “Friso de los arqueros”¹⁶, cuyos fragmentos se pueden observar en el Museo de *Louvre* en París o en el Museo *Pergamon* de Berlín en Alemania, con relieves policromados realizados con ladrillos esmaltados.



38. Detalle de un lancero del "friso de los arqueros" del palacio de Dario El Grande.

En los templos griegos, romanos y en la arquitectura Neoclásica, se realizaron relieves para los frontones de las fachadas, con el uso de una o varias figuras centrales, generalmente de pie, y a los lados figuras sentadas o recostadas para formar un triángulo isósceles. Los volúmenes debían distribuirse a lo largo y ancho de la superficie, evitando escorzos y salientes acusados, manteniendo la uniformidad del conjunto.

Al igual que los estilos artísticos han ido influenciando en la arquitectura, la escultura ocupa una evolución paralela al estilo. Las primeras esculturas de forma humana fueron realizadas en la época paleolítica, con figuras femeninas en hueso, piedra o marfil, llamadas Venus.

Todas las culturas y casi todos los estilos artísticos han desarrollado algún tipo de manifestación expresada a través de la imaginaria a lo largo de su historia, pasando por distintas etapas, ya sea política o religiosa, produciendo un cambio de dirección en su forma de manifestarse.

¹⁶ Bajorrelieve de cerámica vidriada, hacia 510 a. C. Museo de Louvre, París, Francia

La escultura ha utilizado a lo largo de su historia diferentes materiales para plasmar el arte; como es la piedra, la arcilla, el mármol, los metales y la madera.

2.1.2. La escultura en piedra

Las piedras más utilizadas por el escultor son muy diversas, se destaca el mármol por su belleza. Aunque la escultura puede realizarse directamente sobre la piedra, el procedimiento usual consiste en moldearla previamente en barro o en yeso y después copiarla a la piedra. La labor de copiar meticulosamente la escultura se denomina “saca de puntos”, le debe este nombre a que se usa compás y cuadrículas.¹⁷



39. Miguel Ángel. Moisés, *La Aurora y el Ocaso*. Basilica de San Lorenzo. Florencia. Italia

2.1.2. La escultura en metal

El metal escultórico por excelencia es el bronce, pero se usaba también otros metales preciosos como el oro, la plata.

Para realizar una escultura de metal hueca, usado normalmente para esculturas de gran tamaño, se emplea la técnica de “fundición a cera perdida”. Esta técnica consiste en

¹⁷ CHASTEL, André. (1972). *Italian Art*. Gran Bretaña: Latimer Trend & Co. Ltd. Whitstable. ISBN 0-571-09743 X

hacer un molde en hueco de la escultura, molde que se reviste interiormente de una capa de cera del grosor que se desea tenga la escultura de metal.

Se rellena el hueco con un material análogo al usado en el molde, o simplemente con arena, y se vacía o forma la escultura introduciendo el bronce o el metal derretido en el espacio ocupado por la cera, la cual es desplazada por los orificios de entrada y de salida o rebosadero.



40. Escultura en metal

2.1.3. La escultura en madera

La madera es un material importante en la escultura y se trabaja con gubias (la gubia es un formón de media caña que usan los carpinteros pero especialmente los tallistas y otros profesionales de la madera para las obras delicadas). La mayoría de casos ésta suele policromarse.

Otros materiales que se han usado y se usan para escultura son el marfil (actualmente prohibido en casi todos los países por su altísimo costo ecológico), el estuco que es un

material muy maleable hecho a base de yeso o cal o polvo de mármol; el barro cocido o llamado terracota, metales preciosos, hierro, aluminio, acero entre otros.



41. Alonso Berruguete. *San Cristóbal*. Madera policromada. Museo de San Gregorio. Valladolid. España

2.2. La escultura a través de los estilos

A pesar de que la escultura se ha dado desde épocas prehistóricas, se empezará por el arte griego, el cual es importante resaltar, porque se caracterizó por dar a sus obras el mayor sentido de la proporcionalidad, por expresar armonía y equilibrio de elementos y por reflejar una genuina expresión de humanismo, y es éste arte el que dio forma a la cultura occidental, por lo tanto es su conocimiento y modos de pensar y su filosofía la que sirvió de modelo a todas las expresiones artísticas, muchas de las cuales se mantienen hasta el presente.

Los griegos usaron de manera preferente el mármol, el cual pulían de forma cuidadosa; pero también emplearon la piedra.¹⁸

La escultura griega no está sujeta ni a reglas ni a convencionalismos, el escultor tiene una absoluta libertad de expresión, buscando lograr la perfección humana, resaltaban por lo tanto la fuerza física, la delicadeza de los rasgos dentro de los cánones estéticos, por lo que se puede determinar nuevamente tres periodos o fases evolutivas con características propias en cada una de ellas, iguales a los que mencioné anteriormente en las fases del artista.

La arcaica: que busca un estilo y técnica propia; La clásica: donde los escultores logran el esplendor de sus técnicas, así como las mejores piezas escultóricas, y La helenística: las obras toman modelos de las anteriores, perfeccionándolos, con carácter de monumentalidad.

Otra de las manifestaciones artísticas importantes a resaltar es la romana, ya que nuestra herencia ecuatoriana empieza por la evolución artística italiana, que traspasa fronteras y llega a extenderse a todo el mundo.

La escultura romana se caracterizaba por plasmar el idealismo y el realismo, tomando como tema central al retrato o un modelo, más usado como utilitario que cumple una función narrativa, honorífica o descriptiva, es un arte naturalista.

Como se mencionó anteriormente la escultura se manifiesta en casi todos los estilos artísticos, pero para este tema se hace referencia a los estilos que marcaron la época colonial del Ecuador hasta el siglo XIX.

2.2.1. La escultura en el Renacimiento

En Italia surge el Renacimiento, este surge a través de un grupo de intelectuales y artistas que querían que renazca la cultura grecolatina, convirtiéndose en un movimiento Humanista, donde el arte debía representar un punto de vista estético clásico y ético, liberándose de los vínculos creados por los conceptos cristianos.

El renacimiento se extiende a toda Europa, abarcó a todas las artes, arquitectura, escultura, pintura, dibujo y grabado.

¹⁸ LUQUE Sacristán, José Manuel. (1976). *Historia de los estilos artísticos de la prehistoria al neoclásico*. Madrid: Departamento de Publicaciones Escuela de Artes Decorativas. Reprográficas Ibérica. ISBN: 84-600-6448-4

La escultura cubría la superficie de los monumentos, pasando luego a la realización de la escultura de bulto, con el propósito de que sirva de adorno del conjunto arquitectónico, llegando a envolver posteriormente por completo el conjunto lineal de la arquitectura, llegando a desarrollar una policromía natural con el uso de materiales naturales, combinando por ejemplo el mármol blanco con piedra.

Los siglos XIV y XVI son los de mayor furor de la escultura renacentista, con ciertas características particulares como la obsesión por plasmar la naturaleza, el desnudo, sea idealizado o real, pero que exprese los sentidos y la pasión humana. Principalmente reinterpretan de forma más moderna los cánones clásicos, utilizan temas mitológicos, religiosos e históricos.

Igualmente pasan por la evolución arcaica, clásica hasta llegar a la época barroca en el siglo XVI.

Miguel Ángel Buonarroti en el siglo XVI es una de las figuras más importantes, con obras marcadas con sus propias características, que lo marca de otros escultores de la misma época; otro escultor que sobresale en esa misma época fue Benvenuto Cellini.

Las características principales de esta época es la fuerza de la expresión, el dramatismo, vitalidad y dinamismo presente en sus obras, logrado por un perfecto dominio anatómico reflejado con los gestos y actitud de las figuras. Siempre demostrando una fuerte influencia clásica.

Los materiales más utilizados eran el mármol y el bronce, donde los accesorios y el ropaje eran profusamente trabajados.



Miguel Ángel. *Madonna de Brujas*. 1504. Iglesia de Nuestra señora de Brujas. Bélgica



Gean Lorenzo Bernini. *Eneas y Anquises*, 1619.
Galería Borghese. Roma, Italia



Juan Bologna. *La Arquitectura*. Museo Nacional de Bargello,
Florencia, Italia

42. Escultura Renacentista europea en mármol.

2.2.2. La escultura en el Barroco

La escultura barroca surge de la herencia del manierismo del Renacimiento, su característica fundamental estaba basada en una escultura realista, con gran dinamismo,

no de forma ordenada, sino totalmente espontánea, predominando los escorzos, su expresividad y su tratamiento de la ropa.

Aún que utiliza los mismos tipos de materiales como la madera, el bronce o el mármol, los temas son más profanos, los retratos y los bustos recuperan su importancia, y el desnudo adquiere igualmente notoriedad.

El tema predominante sigue siendo el religioso, se continúa haciendo monumentos funerarios. En Italia trabaja Gian Lorenzo Bernini como intérprete de la Contrarreforma Católica como símbolo de la Iglesia triunfante y su gloria.

Bernini fue un gran arquitecto, que puso la escultura al servicio de la arquitectura. Para conmover al observador y lograr efectos emotivos, empleó en sus esculturas el escorzo y las posiciones violentas que algunas veces resultaban desequilibradas, una de sus obras más importantes para lograr esta emotividad es el “*Éxtasis de Santa Teresa*”.



43. Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1652. Capilla Cornaro en la Iglesia de Santa María de la Victoria. Roma Italia

A diferencia del Barroco italiano, el francés tiene más un carácter cortesano, donde abundan los temas mitológicos y decorativos, con un claro predominio de esculturas ecuestres, las alegóricas, los bustos y la escultura funeraria, pero mantienen una cierta tendencia al clasicismo.

En el siglo XVIII empiezan a destacar escultores del manierismo del Barroco, el Rococó, como fueron Jean Batiste Lemoyne , François Dumont o Edme Bouchardon, dejando atrás el Barroco clásico.

En España la escultura barroca tiene sus propias peculiaridades que la diferencian del resto del mundo. Se caracteriza por el uso prioritario de la madera policromada, que se conocerá como imaginería, al igual que en Italia, la escultura está al servicio de la Contrarreforma, su principal interés es llegar a la sensibilidad popular que se pone de manifiesto en los pasos de Semana Santa.



44. Conjunto de imaginería de diversas épocas de la Hermandad de los Afligidos, expuestas antes de participar en la Semana Santa Gaditana. Cádiz. España.

La religiosidad comienza a volverse popular, sale a las calles con las procesiones en homenaje a sus santos patronos. Las esculturas para las procesiones por lo general son de bulto y de cuerpo completo. En este caso las más populares fueron las de goznes para que puedan ser vestidas.

El Barroco con mayor realismo, realizaba estas imágenes para que despertaran la devoción popular, o que la incrementen, convirtiéndolas en imágenes muy lejanas del estilo italiano. Como se indicó anteriormente, casi no existía escultura civil, hasta la escultura funeraria deja de estar en uso. Los escultores pertenecían a los gremios, y las cofradías siempre fueron de carácter religioso. Los temas como la Pasión de Cristo, y la Virgen, fueron los más destacados. En España encontramos dos centros principales: la Escuela Castellana y la Escuela Andaluza. La Escuela Castellana destacó por el estilo religioso y los retablos.

De la Escuela Castellana de Madrid surge uno de los grandes imagineros Gregorio Fernández que fue el creador de los tipos iconográficos más característicos, usados posteriormente por la Escuela Quiteña, como son el Cristo yacente, la Crucifixión o La Piedad.

A diferencia de la Escuela Castellana, la Escuela Andaluza, realizaba un tipo de imaginería más íntima, dando a sus figuras una expresión más clásica, con un aspecto más infantil, cambiando las expresiones trágicas por unas más místicas y en algunos casos melancólicos. Fruto de este Escuela surgieron dos grandes imagineros Juan Martínez Montañés y Alonso Cano, que se caracterizaban por imágenes figurativas y vírgenes niñas.

A Juan Martínez Montañés se le atribuye la creación de los tipos de la Inmaculada, sus figuras marcaban la serenidad y el equilibrio en la forma, al igual que el Cristo crucificado que tenía una expresión más humana.

Alonso Cano, discípulo de Montañés junto a Pedro de Mena, que es probablemente el imaginero más significativo, son los contribuyentes más directos, con sus diseños, a la Escuela Quiteña.

El siglo XVI da inicio al estilo barroco y perdura hasta finales del siglo XVIII, logrando una inmensa expansión por toda Europa y traspasa sus fronteras llegando a América.

Es importante analizar la escultura barroca, ya que fue el estilo más influyente para los escultores de la época colonial.

Al igual que el estilo renacentista, el barroco desarrolla características propias en cada país. Pero conserva un rasgo común en todos ellos que fue una marcada tendencia al

naturalismo, los efectos ópticos, las imágenes de animales, de Cristo y los santos se reflejan no solo en la pintura sino en la escultura.

La religión, sobre todo la Iglesia Católica, determinó muchas de las características de la escultura barroca, convirtiéndose en mecenas del arte, para apoyar a la Contrarreforma en su lucha contra del protestantismo.



45. Altar barroco del Monasterio de Yuso. La Rioja. España

Esta lucha contribuyó a que el arte dramático, natural y emocional que constituye la esencia del estilo barroco, se utilizara como una forma de promocionar la fe, por lo tanto la temática se la enfoca casi con exclusividad en religioso.

Las características principales se aprecian en el movimiento, con actitudes algunas veces violentas y de tensión, con una marcada expresión de los estados de ánimo teatrales, propenso a lo exagerado, o cargados de patetismo, llenos de demostraciones de los sentimientos y de actitudes elocuentes que hacen de ella una representación dramática, como el éxtasis, el miedo o la ansiedad, siempre en busca de la veracidad del realismo.

Los ropajes también tienen todo el movimiento y la agitación que se muestra en los pliegues y las arrugas.

Los efectos de la pintura con el uso del claroscuro también marcan la escultura, expresando en los cuerpos un envoltorio de luminosidad.

La imaginería religiosa fue tallada en uno de los materiales más nobles: la madera, esta alcanza su mayor esplendor en España, los temas profanos o mitológicos pasan a formar parte únicamente de la escultura monumental.

El trabajo de talla demuestra su extraordinaria belleza en los retablos y los altares de las iglesias. Estos retablos están llenos de figuras exentas y detalles tallados en relieve, compuestos por una composición asimétrica donde predominan las diagonales y los escorzos, con gran movimiento, la energía, el uso de marcados contrastes de luz y sombra para resaltar los efectos escenográficos y el extremo naturalismo.

Una de las más llamativas características de la escultura barroca es la forma con la que tratan a cada una de las figuras, dándole una individualidad y personalidad propia, donde cada rostro de un personaje es resaltado y refleja su propio sentimiento interior, su pasión y su mística.

En la segunda mitad del siglo XVI los escultores italianos seguían imitando a la técnica del último período de Miguel Ángel, al igual que el de un gran escultor que seguía esta misma tendencia como fue Gian Lorenzo Bernini, el creador del gran baldaquino de columnas salomónicas en la Basílica de San Pedro en Roma, tan imitada por muchos y grandes artistas del barroco que alcanzó a traspasar fronteras. Esta manifestación se extiende por toda Europa y América, hasta la aparición del Neoclasicismo al final del siglo XVIII.

La escultura barroca rompe el equilibrio entre masa y movimiento, donde las figuras sobrepasan los límites de la arquitectura, escapándose por el espacio que le circunda, con una opulencia teatral muy acentuada pero al mismo tiempo dependiente de la arquitectura, ya que la escultura es concebida en función de esta.

La escultura, en la arquitectura, la hace resaltar, no solo por los gestos teatrales y abiertos reflejados en la actitud, sino en los ropajes, esta perfecta unión crea efectos escenográficos impactantes.

Los estados de éxtasis místicos son los favoritos en las esculturas religiosas, y el caballo con las patas levantadas en las esculturas ecuestres.

El Siglo de Oro del Barroco, es sin lugar a dudas el siglo XVII, sobre todos de la escultura española, que ofrece al resto de Europa unas características propias muy diferenciadas de los otros países.



46. Anónimo. *Cristo atado a la columna*. Iglesia de la Vera Cruz, Valladolid. España

Estas características únicas especialmente florecen en la imaginería religiosa, que llegó a adquirir fama a nivel universal. La exquisita policromía dada por las técnicas del estofado y encarnado, con su riqueza de color, permite que se produzcan soberbios efectos de esplendor.



47. Gregorio Fernández. *Inmaculada*. Catedral de Santa María de la Redonda, Logroño. España

La profunda fe y realismo religioso del pueblo español, son las constantes y los factores que marcan toda la plástica de la época, especialmente imaginería religiosa con carácter muy popular, para las iglesias y los conventos y las figuras para los pasos de Semana Santa, tan populares luego en América.

La expresión de los rostros era muy marcada, para acentuar aún más la expresión de realismo, en algunas esculturas se colocaban ojos de vidrios y lágrimas transparentes.



48. Torcuato Ruíz del Peral. *Soledad*. Siglo XVIII. Imagen de la Cofradía del Santo Vía Crucis, Parroquia de San Miguel Guadix. España



49. Escuela de Pedro de Mena. *Ecce Homo*, siglo XVII. Museo de Artes Decorativas de Madrid. España

Las figuras se las revestía con ricas vestimentas de telas, por lo que había figuras que solo se tallaban la cabeza y las manos y el resto del cuerpo era cubierto con mantos procesionales (escultura de candelero).

En la evolución de la escultura española se puede distinguir tres períodos, el primero con un cierto orden de la figuras renacentistas, luego un período barroco con una característica de expresividad muy exaltada y el tercero, a principios del siglo XVIII con influencias extranjeras pero con peculiaridades de la tradición propia, hasta que llega el neoclasicismo.

La plástica profana casi no existía, prácticamente aparece en el siglo XVIII alguna señal de imaginería con temática mitológica-profana.

La imaginería española tiene dos focos muy marcados en el siglo XVII que son Castilla y Andalucía, y en el siglo XVIII Murcia.

A Gregorio Fernández (1576-1639) se le considera uno de los genios de la escultura castellana en el siglo XVII, llegó a tener su propio taller en 1.605, su escultura se caracterizaba fundamentalmente en un dramático realismo y la tragedia que impregna sus figuras, envueltas con paños trabajados con las gubias de manera áspera y angulosa, casi como que fueran de metal.

Son famosos sus Cristos Yacentes, extremadamente realistas, con las cabezas inclinadas hacia el lado derecho y los párpados entreabiertos, con ojos y lágrimas de vidrio para acentuar el efecto trágico.



50. Gregorio Fernández. *El arcángel Gabriel*. 1606. Museo Diocesano. Valladolid. España

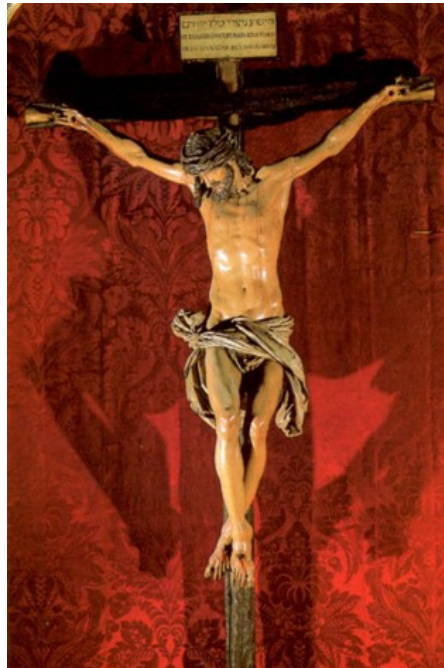


51. Pedro de Mena. *San Juan Bautista Niño*. 1674. Museo de Bellas Artes Sevilla. España



52. Pedro de Mena. *Dolorosa*. Convento de las Descalzas Reales. Madrid. España

Juan Martínez Montañés como se formó en la última etapa Renacentista, sus esculturas se distinguen por mantener un gran equilibrio y serenidad, muy diferente a la esencia pura de Barroco.



53. Juan Martínez Montañés. *Cristo de los cálices*. 1605. Catedral de Sevilla. España

Su obra, casi toda religiosa, estaba bien moldeada y presidida por el orden, sus santos en actitud contemplativa, dejando entrever un rostro más de tristeza que de arrebató místico, y sus ropajes voluminosos daban grandiosidad a la imagen, pero tomando en cuenta una perfecta anatomía, sus Cristos no tienen un excesivo dramatismo, mirando hacia abajo en actitud de conversar con el devoto que está a sus pies.

Entre los principales temas fueron los Niños Jesús ya que fue el creador del Niño Jesús desnudo, deliciosamente bello y lleno de ternura y las Inmaculadas, siempre representadas con las manos unidas, recogiendo el manto que cae en grandes pliegues.

A pesar de vivir dentro de un estilo barroco su obra era basada en el equilibrio, la belleza y lo correcto, huyendo del desorden, la exageración y de la tragedia patética. A Montañés se le considera un escultor profundamente barroco, por que sus obras están impregnadas de profundo realismo, y algunas de sus obras de un hondo dramatismo.

En el último tercio del siglo XVII, se destaca otro gran imaginero, Pedro Roldán, llegando a ser el principal representante del barroco puro, muestra de estos son sus grandes retablos. Igualmente hay que mencionar a Alonso Cano (1601-1667) que, inicia sus primeros trabajos con obras muy parecidas a su mentor Martines Montañés, pero posteriormente adquiere una identificación propia que le separa del maestro. Sus Inmaculadas, la esbeltez de la Virgen se mantiene en perfecto verticalismo; la superficie del manto se ondula más, haciéndola más barroca, apuntando sus vestiduras hacia los pies.



54. Alonso Cano. *Maternidad*, Catedral de Salamanca, España

Alonso Cano ejerció muchísima influencia en todos los territorios españoles, y a él se le debe muchos de los tipos iconográficos utilizados en la escultura Barroca española.



55. Alonso Cano. *Virgen de la Oliva*. Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva. Lebrija. España

A medida que avanza el siglo XVIII se van agotando las escuelas barrocas, con su escuela tradicional, por el clasicismo de las influencias francesas e italianas, quedando prácticamente solo la escuela Murciana, con Francisco Salzillo (1.707-1783) como su máximo exponente, que se especializó en Pasos de la Semana Santa, con varios personajes en los pasos procesionales, que diferían de las escuelas sevillanas que le antecedieron. Sus tallas tenían hermosas cabezas y muy elegantes. Uno de sus más notables pasos es el Paso de la Oración en el huerto.



56. Francisco Salzillo. *La Santa Cena*, 1760. Madera policromada de tamaño natural, Museo Salzillo, Murcia. España

Salzillo tenía otra faceta adicional a sus pasos de Semana Santa, la de pequeñas figuras para los Nacimientos, que introduce en España por sus orígenes italianos. Esta costumbre muy napolitana fue muy solicitada en esa época y que ha perdurado a través del tiempo en nuestra costumbre popular.



57. El belén de San Antón, con figuras de Salzillo, Siglo XVIII. Madrid. España ¹⁹

Al Barroco se le puede ubicar dentro de tres períodos: el primero que es aproximadamente desde 1580 a 1630 llamado Barroco temprano o primitivo, seguido por el Barroco Pleno que se le ubica desde el fin del período Temprano hasta 1680 y un tercer período que se le considera Barroco Tardío que llega hasta la mitad del siglo XVIII. Esta última etapa del Barroco Tardío se lo llama Rococó.



58. Jea-Baptiste Théodon. *Triunfo de la fe sobre la idolatría*. Iglesia de Gesú. Roma. Italia. Estilo Barroco

¹⁹ Imagen de Vicente Camaraza

2.2.3. La escultura en el Rococó

Este estilo surge en el manierismo del barroco, en el último tercio del siglo XVIII y como antecesor del Neoclásico.

Es un estilo que nace principalmente en Francia, pero que adquirió un lenguaje propio y llega a difundirse por toda Europa, llegando a América, durante un corto período.

El Rococó no es un estilo representativo de la escultura religiosa como el barroco, ya que empieza a tomar temas menos místicos y de culto por una efusiva expresión de temas triviales o vanales, enfocado más al arte decorativo de interiores, y solo apreciando este nuevo estilo en los detalles pormenorizados de los cuerpos de las figuras.



59. Francisco Salzillo. Museo Salzillo. Murcia. España

Las columnas esculpidas y muy adornadas es quizá donde mayormente se nota su influencia. El tema principal es el uso de flores, frutas como la vid, y la concha.

La concha de Santiago, está presente en muchos de los nichos de los retablos.

Se puede decir que no tuvo mucha influencia ni variación respecto a la escultura Barroca, quizá una interpretación de los temas con mayor dulzura e intimismo, usando temas más pintorescos.



60. Columna salomónica adornada con vid.

2.2.4. La escultura en el Neoclásico

Como contraparte a la cultura barroca y rococó, surge el estilo Neoclásico en el siglo XVIII, en Europa, como un movimiento que quería restaurar el gusto y las normas clásicas, a las que le consideran perfectas y definitivas, una belleza ideal nacida de la exacta relación de las partes, cuyas medidas y armonía son dadas por la razón.



61. Berte Thorvaldsen. *Ganimedes con el águila de Júpiter*. 1817. Museo Thorvaldsen. Copenhague. Dinamarca

La escultura buscaba los ideales estéticos de la antigua estatuaria clásica, pero la influencia de este movimiento es más acentuada en la arquitectura.

El estilo neoclásico significa en escultura, el retorno a la antigüedad, no solo en los temas, que no han dejado nunca de figurar en las escuelas de arte, sino en continuar dentro del estilo que ellos lo califican de perfecto, el estilo clásico.

Este pretendía no perder la serenidad de expresión, y la generalización del uso del mármol y el metal, siendo esta sorprendentemente uniformidad en todos lados y uno de los estilos más internacionales que hayan existido.

En España en el siglo XVIII, significó que con el triunfo del neoclasicismo, la escultura española policromada desaparece reduciéndose al mínimo la escultura religiosa. Juan Pascual de Mena, es el que marca la transición del último barroco hacia los nuevos modelos neoclásicos, pero con materiales como el mármol y la piedra, un ejemplo de ello es La fuente de Neptuno; otro escultor representativo de este estilo es Manuel Álvarez con La Fuente de Apolo, que es considerada una de sus mejores obras.²⁰

2.2.5. La escultura en el Romanticismo

La decadencia de un estilo, es el nacimiento de otro, a principios del siglo XIX aparece una nueva expresión artística llamada el Romanticismo, surge en Francia como una reacción violenta contra el neoclasicismo al que consideraban muy frío, caracterizando a este movimiento con obras llenas de pasión y de imaginación.

La escultura no surge sino a mitad del siglo, reaccionando contra la rigidez académica y buscando la libertad y el eclecticismo absoluto. Dejan atrás los modelos clásicos antiguos y revive los ideales del Medioevo.

²⁰ Arte Universal, Tomo: *El Neoclasicismo*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3



62. Federico Bechini y Romolo Staccioli. Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer, 1910. Parque de María Luisa. Sevilla, España

2.3. Que es una escultura

Este segmento comprenderá la influencia del estilo Barroco en la imagería de la Época Colonial, sus características principales que marcaron cada siglo y sus más destacados escultores visto a través de sus principales obras

Antes de enfrentarse a un proceso de creación escultórica, hay criterios que son importantes conocer para que la escultura cumpla con ciertas características que den el valor que su creador quiso expresar.

Para conocer la tecnología de la producción de esculturas en el Ecuador hay que determinar la tecnología y evolución en su origen europeo y cuyos valores fueron transmitidos y posteriormente adaptados en la época Colonial.

Esta tecnología de la producción de esculturas será analizada desde los aspectos técnicos del proceso escultórico de la madera, herramientas, materiales utilizados y la metodología del trabajo de la talla.

Dada la importancia para esta tesis sobre la técnica de la encarnación, se detallará el proceso de preparación, los materiales utilizados y la tecnología que usaron para realizar ésta labor importante en las obras de arte de la Colonia y que son reconocidas a nivel internacional.

Como se indicó anteriormente, la escultura es el proceso de representación de una figura en sus tres dimensiones, por lo tanto es un objeto de aspecto macizo donde se destaca su tridimensionalidad y por lo tanto ocupa un determinado espacio.

Este procedimiento era, según lo que los artistas renacentistas como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci o Rafael, decían al referirse a este arte “*un escultor es aquel que quita materia de un bloque*”; el objetivo de esta labor era de obtener una figura, consecuentemente los términos tallar o esculpir siempre estarán ligados a quitar lo que sobra a un bloque, sea mármol, madera u otros.

Es esta tarea la que hace difícil la escultura, y el artista tiene que primero verla en su mente y plasmar su conocimiento para poder obtener de un bloque sólido la imagen que desea.

Un escultor no siempre quita materia de un bloque, sino también puede agregarla, es el caso del modelador, ya que valiéndose de materiales blandos como el yeso, la arcilla o la cera, llega a crear la tridimensionalidad de la figura. Esta técnica del modelado difiere radicalmente de la escultura tallada por su procedimiento.

El procedimiento de modelar para obtener una escultura, sea con el uso del material ya endurecido, y darle un carácter permanente o bien para trasladarlo a otro material para

realizar la técnica de vaciado, donde el material únicamente sirve como molde, es también considerado una manera de hacer escultura.

La actividad escultórica determinó ciertas especializaciones en las diferentes tareas que comprende el trabajo de un escultor, por lo que la labor estaba dividida en varios artesanos como el tallador, el estucador, el encarnador, el dorador y el pintor.

El uso de la policromía con cualquiera de sus técnicas, daban vida a la imagen; en un principio con la técnica del estofado y luego esta decoración alcanzó una rica expresión cuando se recurrió a la aplicación de colores a la “chinesca” para dar una apariencia metálica a la pieza, esta técnica fue particularmente muy característica de la escultura quiteña, dándole a la imagen un nivel real dramático muy al estilo de la escuela Sevillana.

La utilización de encarne brillante, reforzó el realismo de la imagen. Otra característica muy quiteña, fue el uso de telas encoladas con las que se consiguieron no solo aliviar el peso de la escultura, sino conseguir un efecto de movimiento en el cuerpo de las mismas.

La acentuada y a veces exageradas marcas de las flagelaciones en los Cristos, fue otra de las características de la escultura Quiteña.

Notables y muy apreciadas fueron las imágenes de candelero y las de goznes o articuladas, las cuales eran regiamente vestidas con ropajes bordados y telas muy finas, siguiendo la temática iconográfica que querían representar.

Muchas de las esculturas se utilizaban repetidamente para representar diferentes advocaciones, por lo que el trabajo de orfebres y plateros se volvió imprescindible para realizar los diferentes atributos con las que a nivel iconográfico las identifiquen.

La madera fue el material preferido por los españoles para la escultura, tendencia que se extendió, desde el siglo XVI, a las colonias.

2.4. Criterios que se aplican a la escultura

Para comprender una escultura es importante conocer la técnica y el proceso. El resultado de una escultura es la culminación de varios procedimientos que tiene que cubrir el escultor para lograr un elemento que llegue a transmitir lo que el artista deseaba despertar en los que la observen.

Aunque la escultura se ha realizado en un sinnúmero de materiales, para este tema se analizará en función de la escultura en madera, que fueron las más representativas en la Escuela Quiteña.

2.4.1. El lugar de la escultura

Toda escultura fue creada para ocupar un sitio determinado, aunque con el paso del tiempo estas esculturas formen parte del acervo de un museo, por lo tanto, para valorarlas es importante tomar en cuenta el emplazamiento al que sus autores lo destinaron.

Es vital considerar la distancia física entre la escultura y el espectador, ya que la escultura tiene que estar concebida en función de esa distancia. En caso de que la escultura va a ser observada desde lejos, ésta debe ser de tamaño superior al natural, contemplando determinadas alteraciones físicas, como alargamiento del cuello, cabezas más grandes y además, sus detalles no deben ser muy minuciosos, por cuanto a la distancia estos se pierden.

Esto no se puede considerar una imperfección, al contrario es necesario dentro de la perspectiva. Es lo que acontece con las esculturas que se colocaban en los retablos españoles desde el Renacimiento y que ocurría en nuestras iglesias.

Las esculturas que iban en el primer cuerpo, las más próximas al espectador, se realizaban ejecutando los detalles de una manera muy fina, contrario a lo que sucede con las que debían situarse en los cuerpos superiores, donde los rasgos son más elementales y no resultan atractivas si se tiene la oportunidad de verlas de cerca; ya que están creadas para ser apreciadas a distancia, muchas veces las esculturas que están alejadas del espectador, se colocaban sobre peanas o pedestales más altos y ligeramente

inclinadas hacia adelante, lo que permitía que los relieves presentaban un efecto claroscuro más fuerte en la parte superior.

Al hablar de escultura monumental, término que se refiere a la escultura que se inscribe en un edificio, también existe una relación directa por cuanto la escultura posee un significado simbólico, llegando a superar, por su significado, la arquitectura en sí.

Los griegos fueron los creadores de las “correcciones ópticas”²¹ al introducir ciertas alteraciones en las obras de arte a que se puedan apreciar correctamente, estas deformaciones contrarrestaban las deformaciones naturales de la visión; técnica que la aplicaron no solo a la escultura sino a la arquitectura. Estas correcciones ópticas se han aplicado desde entonces.

Al aplicar estas correcciones ópticas en la figura humana, se aplicaba volumen a las partes superiores de la cabeza, o se hacían más largos los cuellos, para que no parezcan que las cabezas estaban hundidas entre los hombros.

Vitrubio, Leonardo Da Vinci y otros estudiosos, hicieron cálculos para hallar el coeficiente de agrandamiento en razón de la distancia, no siempre acatada por todos, que lo hacían de una forma totalmente empírica, cayendo en errores o por exceso en los agrandamientos o por falta de ellos, llegando a que la escultura pierda su monumentalidad.

En la arquitectura al analizar los elementos arquitectónicos también tiene normas que se aplican a la posición de las figuras. En el caso de las columnas con figuras humanas, cariátides y atlantes, estas tienen que tener la estructura técnica de la columna, pero en el caso de las cariátides tenían un tipo de cesto o tocado que equivale al capitel, los pliegues del vestido corresponderán a las estrías del fuste; si se trata de un atlante, los brazos recibirán el arquitrabe como si fuera un dintel.

²¹ Los griegos, creadores del canon, buscadores de la armonía, en la proporción matemática o geométrica, pronto habrían de aplicar estos conocimientos al arte o deducirlos de él, con la creación de la Proporción áurea, aplicaron éstas distorsiones no solo a la Arquitectura, sino a las figuras que decoraban los frisos o sus templos. Luego los artistas utilizaban este tipo de ilusión óptica correctiva para evitar la distorsión cuando una imagen tenía que ser observada a una determinada altura o distancia del observador.

Las hornacinas con frecuencia se construyen como protectores de las esculturas, constituyendo el nicho y la figura como un solo elemento, en el caso de los frontones, las esculturas no pueden romper su volumen, y las figuras deben mantener la verticalidad en el centro, en la pendiente van figuras inclinadas, sentadas, agachadas o caídas, respetando la inclinación en las esquinas y el desarrollo en redondo en la base.²²

2.4.2. El lugar del espectador

La escultura, contrario a lo que sucede en la pintura, impone en muchas ocasiones un desplazamiento para poderla observar; en cierto tipo de escultura monumental al igual que la de relieve, presuponen que el espectador esté inmóvil, porque es la visión frontal la predominante.

Cuando una escultura de bulto se contempla de cerca, y estaba destinada para un sitio específico, se puede ver que la parte posterior generalmente no tiene el mismo acabado detallado que el resto de la escultura o no está trabajada, el motivo es, que estaba pensada en que se vea en su emplazamiento estaba pensada para ser observada solo de frente y carece de interés la contemplación lateral o de escorzo.

La “ley de la frontalidad” con independencia de la posición que ocupe la figura, obliga a mantener una línea de simetría que parte de la frente, pasa por la nariz, el esternón, el ombligo y los órganos sexuales y divide el cuerpo en dos partes iguales; no hay curvatura o flexión, aunque sí puede existir inclinación hacia adelante o hacia atrás, en relación de la posición del espectador, como se menciona anteriormente.

A medida que la escultura fue adquiriendo su propio espacio y separándose de la pared o de un nicho, se fue imponiendo la necesidad de apreciar el volumen en todos sus lados, y en sus tres dimensiones surgiendo la escultura de bulto redondo, si el espectador se desplaza encontrará las visiones laterales y posteriores, todas ellas diferenciadas y secundarias.

²² WENTINCK, Charles. (1981). *La Figura Humana en el arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*. Editorial Cumbre S.A. México.

El predominio de la visión frontal impuesta por los Griegos y los Egipcios, se mantuvo durante parte del Renacimiento, pero poco a poco se fue perdiendo la frontalidad y por ende la simetría. La figura deja el plano medio, los puntos centrales siguen una línea ondulada, brazos y piernas empiezan a moverse en acciones que tratan de compensar y mantener el equilibrio, la cabeza se pone de lado, lo que causa un leve movimiento de torsión, llegando así a la visión lateral de cuarenta y cinco grados, pero la figura no pierde nunca la verticalidad, esta lección que se inicia en Grecia se toma en cuenta en todos los períodos, desde el Renacimiento al Barroco.

Claro ejemplo es el David de Miguel Ángel, que se acomoda al sistema de doble relieve, anterior y posterior, pero domina el espacio circundante, la cabeza ligeramente vuelta, la inclinación de una pierna, el brazo izquierdo flexionado, hace que al espectador le incite a rodear la figura, y le permiten admirar toda la imponente belleza pero nunca se pierde la verticalidad de la figura.

Benvenuto Cellini proponía ocho puntos de vista, o sea, cuatro octogonales y cuatro angulares, pero la verdad es que si se rodea una figura se tiene infinitos puntos de vista. El escultor al realizar una escultura determina cual es el punto central, una característica de la escultura Barroca, era que el contemplador se vio implicado en función de la torsión de la escultura, incluso ciertas esculturas había que mantener una cierta distancia para poder apreciarlas.

Por otra parte, el Barroco compone escenas verídicas pobladas de figuras que ofrecen al pueblo la posibilidad de curiosear, de mirar todo lo que encierran. Los Pasos de Semana Santa, obligan a que los que se acercaban, tenían que observar todo el frente, el costado o por detrás , inclusive agacharse o empinarse, para descubrir todos los valores que se querían transmitir con el paso de estos grupos procesionales.²³

²³ ARNHEIM, Rudolf. (2001). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma. ISBN: 84-206-7874-0

2.4.3. El volumen

La solidez de un objeto escultórico está vinculada al uso de un espacio. El volumen no es más que un espacio ocupado, y son los ojos los que perciben la forma dentro de este espacio.

El uso de este espacio-volumen, es aquel que ocupa y que se percibe a través de la forma-superficie, estos son llenados con elementos como el color, la textura, que son parte de la superficie de ese volumen.

La escultura por lo tanto se convierte en un recurso dado por el escultor para establecer y desarrollar su propio sentido de la existencia real, que toma de la propia tridimensionalidad del cuerpo humano.

Desarrollar esta sensibilidad táctil que permita que la calidad escultórica de un objeto sea completa, requiere que se efectúe una triple operación para que permita demostrar las características específicas de la escultura.

Hay tres factores a tomar en cuenta, la primera es la sensación de la calidad visual-táctil que produce al observar la superficie; pudiendo ser liso, pulido, fino o áspero, hasta lo rugoso y aristado, despertando sensaciones visuales muy diversas; la segunda, el volumen, que se da solo en relación con el espacio que ocupa y la última que es la sensación de masa que la escultura representa visualmente.

La tridimensionalidad del volumen no debe ser apreciado como una simple coherencia de los planos o de las superficies, sino de forma integral, lo que nos permite deducir es que cuando se mira una parte, se deduce inmediatamente como es la otra.

El escultor francés Auguste Rodin, (1840-1917) afirmaba que en vez de reproducir las diferentes partes del cuerpo humano como superficies planas, hay que representarlas como proyecciones de volúmenes interiores; esta afirmación anula el carácter superficial del plano ya que opera desde dentro hacia fuera y crea la sensación de volumen y por lo tanto de tridimensionalidad.²⁴

²⁴ FRONTISI, Claude. (2001). *Historia visual del Arte*. París: Lorusse /VUEF. ISBN: 84-8332-644-2

El volumen en una escultura crea una tercera sensación, la de la masa, y por ende de su efecto de peso, esta sensación es fácil sentir en una escultura pequeña, pero cuando la escala aumenta llega de hecho a ser indeterminada, esta sensación debe ser proyectada por el escultor, cualquiera que sea el tamaño de la obra que realiza

Durante la época Barroca, aunque esta evolución se ha dado en otros estilos, la sensación de gravedad de la escultura queda prácticamente anulada, ya que las formas parecen que se hubieran liberado de la ley de gravedad, dando la sensación de que carecen de peso, y por lo tanto niegan a nivel óptico la solidez de la escultura.



63. José Ramírez Arellano. *Aparición de la Virgen al Apóstol Santiago*. Capilla de la Iglesia del Pilar, Zaragoza. España

2.4.4. El Relieve

El relieve, al que también se considera una escultura tridimensional, carece de parte posterior; sin embargo es importante referirnos al tema ya que constituye una de las partes esenciales de la historia de la escultura, al hablar del tratamiento de las superficies y por la ordenación de los conjuntos.

La mayor parte de las esculturas aplicadas a la arquitectura o a la ornamentación de los retablos fueron relieves, los tímpanos, frisos, estatuas en nichos, son realmente altorrelieves, o bajo relieves donde no se puede ver el dorso; el cual por lo general era muy poco trabajado.

Estos relieves se clasifican por su resalto y por la ordenación de sus planos:

Altorrelieve: donde la figura sobresale más de la mitad de su grueso.

Medio relieve: sobresale solo la mitad de su grueso.

Bajorrelieve: cuando sobresale menos de la mitad.

Las más características formas de relieve son las anotadas anteriormente, pero hay una categoría adicional que es la de Hueco relieve, que es la que no sobresale del plano del fondo.

2.4.5. La proporción

En una escultura hay tres aspectos fundamentales que son importantes al momento de plantearse su ejecución, el tamaño, el peso y la proporción.

El tamaño tiene que estar en función de la distancia con la que será observada por el espectador, claramente detallado en punto anterior, respecto al volumen, y está sujeta a su propósito o función. La sensación de peso va unida a la del tamaño, las cuales no son solamente estéticas sino que son las que reflejan directamente en la valoración del espectador.

Pero es la proporción lo que realmente define, sea cualquiera el tamaño de la obra. Este aspecto ha interesado a todas las épocas y a todos los estilos, no contemporáneos, ha habido principios y normas que se estudiaron, pero cualquier aplicación que se de al arte en este aspecto de las medidas no es absoluto.

A través de los siglos, se ha pretendido establecer medidas aritméticas o representaciones gráficas con carácter geométrico, pero partiendo como punto central al cuerpo humano, sobre todo masculino, esta pretensión viene de la premisa que es

importante conocer el cuerpo para conseguir establecer un método que sirva para representarlo.

La religión, la estética y la antropología entre otras, han intervenido en este tipo de decisiones; parten de la observación, pero la gran diversidad de la figura humana, tanto en la femenina como masculina, hizo que haya diferentes formulaciones al respecto.

Incluyendo los tratados que muchos estudiosos han realizado sobre pintura y escultura, las proporciones del cuerpo humano están presentes en cada uno de ellos, tratando de encontrar las proporciones perfectas, hasta llegar a ser un tema obsesivo para algunas culturas como la griega.

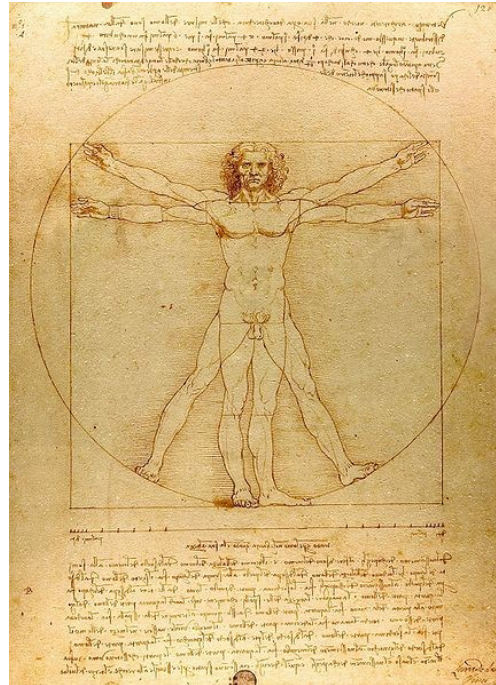
Cuando hablan de las proporciones del cuerpo femenino destacan la diferencia entre la cabeza y cuello por ser más larga que la masculina. Al analizar las formas comparando con figuras geométricas, al cuerpo masculino le vinculan con una línea recta y con un cubo, sobre todo si esta descripción está relacionada con los atletas, mientras que la figura femenina la relacionan con formas globulares y cilíndricas.

Estos cánones representan el conjunto de proporciones ideales de la figura humana y sus reglas de composición fueron utilizadas por los antiguos egipcios y griegos, desde el siglo V a.C. pero fue Leonardo da Vinci que al final del siglo XV estableció los cánones que la mayoría de los escultores y pintores han adoptado a través de los siglos.

Leonardo da Vinci se inspira en un gran arquitecto y tratadista romano del siglo I a.C llamado Marco Vitruvio Polión, que escribió un tratado sobre arquitectura, la obra trataba diferentes temas, pero sobre órdenes, materiales y técnicas decorativas y de construcción, entre todos los temas, donde de Vinci llega a la conclusión de que existe una gran diversidad de tipologías respecto los cuerpos humanos, condicionadas por la edad y el sexo.

Vitruvio, estudió esta interrelación entre las artes y las fracciones matemáticas, de las cuales Leonardo Da Vinci, realiza este famoso dibujo, acompañado de notas anatómicas, en uno de sus diarios, del cual el dibujo toma su nombre. A este dibujo se lo conoce como el Canon de las proporciones humanas.

Este mismo concepto formuló Alberto Durero en su tratado sobre los cánones del cuerpo humano, no solo en función de su edad y sexo, sino en las posiciones de frente y de perfil. Sus textos tuvieron una enorme acogida sobre todo en España.



64. Archivo de Leonardo Da Vinci. *El hombre de Vitruvio* “Homo quadratus”²⁵

Estas medidas consideradas “ideales” por Leonardo toman como punto de partida la cabeza de un hombre, considerando el ombligo como centro del cuerpo, por lo que el hombre con los brazos extendidos alcanza un ancho que es igual a su altura, y por ello puede ser inscrito en un cuadrado y en un círculo.

La cabeza es la que determina su altura, como la octava parte de todo el cuerpo, y diez si se considera sólo el rostro que va desde el mentón al comienzo del cabello, y la nariz es un tercio de la cara.

El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo y el codo la cuarta parte. Si el hombre está en pie y extiende los brazos, forma un cuadrado perfecto con las líneas que bajan a plomo y pasan por los extremos de las manos, las cuales, de forma horizontal se tienden

²⁵ ZÖLLNER, Frank. (2006). *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. Los Ángeles. Estados Unidos: Taschen GmbH. ISBN: 3-8228-5425-5

sobre la cabeza y debajo de los pies. Las diagonales de este cuadrado se cortan en la última vértebra lumbar y fijan en el centro de toda la figura.

Si se realiza una línea imaginaria horizontal por el punto central del ombligo, el hombre se divide en dos partes iguales, y a su vez cada una de ellas en otras dos. La cabeza se divide en cuatro partes iguales que una de ellas marca la altura de la nariz.

En la teoría de la armonía general, que es similar a la que mantienen las órdenes arquitectónicas, aseveraban que la simultaneidad de relaciones proporcionales es la que determina el conjunto.

A pesar de estos cánones, en la práctica los escultores tomaron en cuenta la diversidad de individuos, llegando inclusive a realizar deformaciones impuestas por las correcciones ópticas, que implicaban una desproporción, cuando las imágenes o las esculturas eran situadas en lo alto.

Por otro lado los estilos han impuesto desproporciones requeridas por la expresión. Así, la espiritualidad del románico deformó sus figuras en beneficio de la verticalidad, por considerarla artística, o la aplicación de la ley de sujeción que en muchos casos se tenía que deformar la escultura para ocupar su lugar determinado.

El Manierismo utilizó estos movimientos únicamente por considerarlos estéticos, reduciendo el tamaño de las cabezas y alargando el cuerpo, consiguiendo figuras cuya belleza no podemos poner en duda.

Todo lo anteriormente expuesto en relación a la proporción y la desproporción son elementos constantes en la escultura y por ende en la historia del arte.

2.4.6. El Movimiento

El movimiento y el reposo son polos opuestos muy reflejados en el arte. Una escultura en reposo generalmente es atribuido a su aleación a la sobrenatural o inaccesible, crea desde su inmovilidad exige un comportamiento meramente contemplativo por parte del espectador, donde la figura permanece fija, imperturbable, como si estuviera poseída de su propio dominio. Este tipo de expresión se ha utilizado para las representaciones de la divinidad, con el claro objetivo de impactar al espectador.

La escultura en reposo fue un medio utilizado para transmitir un ideal religioso o político, esta ausencia de movimiento es un factor artístico al servicio de un objetivo de despertar la veneración, la jerarquía y la reverencia.

A pesar de su origen interesado el movimiento se abre paso en la escultura religiosa, como una evocación de la fuerza del universo, la energía vital, el principio de la destrucción, la ley del cambio, donde la imagen divina que muchas veces se manifiesta serena, otras veces agita sus brazos en señal de castigo.

Este movimiento, con la introducción de formas ondulantes, se expresa en el arte escultórico, con la introducción de formas onduladas, a través de planos ensortijados, los pliegues en las ropas y en el cabello sugieren una tendencia que por lo general es netamente estilístico.

Para lograr la expresión de los movimientos, se tuvo que romper con la ley de la frontalidad, rompiendo la verticalidad de la figura, que por consecuencia genera un desplazamiento del cuerpo, y conlleva que si una parte del cuerpo se mueve, la otra tiene que sostener.

Esta técnica, llamada por los italianos *contrapposto* buscaba el equilibrio de la figura, si una pierna estaba adelante, la otra tenía que sostener el cuerpo, los brazos, tenían que estar ligeramente alzados en contrapunto, de igual forma hacía la cabeza al mirar hacia un lado o si se inclinaba.

El Manierismo en el siglo XVI desarrolla una forma de sugerir movimiento, creando la posición inestable, con el uso de uno o los pies sobre el suelo, pero uno de ellos ligeramente empujado, o apoyado en un solo pie, dando formas más acrobáticas a la figura, al lograr un movimiento de torsión, con el ritmo giratorio.



65. Juan de Juni. *San Juan Bautista*. 1552. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. España

El manierismo también creó otro tipo de movimiento en la escultura, conocido como el movimiento en caída, donde la figura estaba adherida a un soporte, pero con los pies sin descanso que dan la sensación de que se escurren.

Otra de las formas de crear movimiento es a través de la llamada movimiento en potencia, sobre todo se evidencia en el Moisés de Miguel Ángel, cuya figura está sentada, pero su rostro está encendido y las barbas presentes de forma agresiva y el movimiento parece que va a emerger en cualquier momento. Este movimiento es expresado al usar un perfil cerrado.

La actitud de movimiento en el acto, aunque aparece en el Renacimiento, fue el Barroco el que siempre lo ha usado, movimientos que parecen siempre acelerados, como que se están realizando al instante; por lo general estos movimientos representaban episodios dramáticos lo que para expresarlas exigían muestras de esfuerzo y dolor.

Se trata de maneras arquetípicas de representar el movimiento. Pero el escultor francés Auguste Rodin, (1840-1917) de la corriente de los Impresionistas, pero muy apegado a los cánones clásicos, fue quien lo ha logrado con mayor naturalidad y sencillez.

En el siglo XVI aparece en la escultura el movimiento real, con las figuras “autómatas”, que eran figuras utilizadas con el uso de mecanismos de relojería, muy utilizados sobre todo en Europa en las esculturas de los campanarios. Pero es el siglo XX donde la escultura con movimiento real, realmente marca su desarrollo.

2.4.7. El Acabado

La decisión del escultor de concluir una obra, muchas veces suscita vacilación, el de continuar o de finalizar, sólo el artista sabe cuál es el final de su obra.

La crítica siempre ha analizado sobre la “no terminación de una obra”, algo muy común que sucedía con las obras de Miguel Ángel, pero es ésta intención la que hoy define una concepción del arte; no se sabe que es lo que más impresiona, si el acabado o el no acabado de una obra, donde se percibe el esfuerzo de la figura por abrirse paso a través de la materia, lo cual crea la incertidumbre y el misterio por lo desconocido.

Las figuras concebidas para ser contempladas de cerca, requieren que su acabado sea minucioso, sobre todo en los perfiles; las obras concebidas para ser observadas o contempladas de lejos, los acabados pueden ser menos detallistas.

El proceso normal de ejecución de una obra está encaminada hacia el acabado, llegando algunos artistas ha buscar la perfección en los mismos.

La textura que el artista quiera darle a la figura, es la que marca el final de la misma, el respeto a la textura es lo que regula el acabado, aún que muchas de esas texturas pueden simular una técnica del no acabado. Lo importante es respetar ese momento del artista.

Esta circunstancia es importante que los Restauradores tienen que respetar, cuando deben enfrentarse a una obra que le consideran no acabada.

2.4.8. La Luz

Leonardo Da Vinci aseveraba que la pintura a diferencia de la escultura posee luz propia, mientras que en la escultura su luz proviene del exterior; pero es importante saber que la escultura si tiene luz propia, el escultor le otorga esta luz, al trabajar los planos del volumen, con sus salientes y entrantes, y la de la luz que le alumbra en su emplazamiento; lo que determina que una escultura percibe conjuntamente un foco luminoso que resalta el claroscuro de la escultura y las sombras que emiten los volúmenes más allá de la figura.

Este aspecto de luz externa de la escultura, es algo que el artista debe tomar en cuenta al momento de crearla, sobre todo si la escultura está pensada para ocupar un sitio ya establecido.

La incidencia de la luz sobre una escultura es un condicionante importante por cuanto su incidencia puede alterar el concepto de la misma. Conforme varíe la luz que recibe una escultura, esta puede ser más o menos estática, o resaltar más o menos. Un pliegue no sólo es una forma, sino al mismo tiempo una dialéctica de luz y sombra.

Las salientes de una escultura son las que crean efectos dramáticos gracias a los efectos de luz y sombra. Un medio para lograr sensación de volumen y espacio en los objetos es el claroscuro que se logra modelando con luz y sombra sin considerar un foco luminoso definido.

El problema del claroscuro, cuando se realizan matizaciones delicadas, nos conlleva a que pueden surgir variaciones del tono o diferentes “valores”.

Tanto la pintura como la escultura, el valor de la luz, es común a estos dos artes, ya que la superficie refleja en más o en menos este valor. Los colores puros tienen valores particulares en dependencia directa de su grado de claridad que emiten, ésta se presenta en consecuencia con una escala de valores que abarca desde el blanco, cuyo valor es 9, hasta el negro cuyo valor es 1.

El escultor por lo general ha realizado su obra en función del emplazamiento, aún que

este condicionamiento no siempre puede haber sido considerado. Las esculturas románicas respondían a un concepto lineal, de perfiles nítidos, sombras levísimas y superficies redondeadas en contraste con las planas para obtener una rotunda luminosidad.

La escultura gótica valoraba el claroscuro, potenciaba los salientes para obtener grandes sombras. Similar situación sucedió en el Renacimiento, en la etapa manierista se encierran en recuadros y hornacinas y ofrecen un perfil continuo, mientras que en el Barroco, las esculturas sobresalen de las hornacinas, se encaraman a los remates de los edificios y se apoderan del espacio con el vigoroso movimiento de los amplios ropajes.

Esto es una clara demostración que el escultor barroco si trabajaba con plena conciencia del emplazamiento que tendría su obra. ²⁶

2.4.9. El Vestido

Por lo general la escultura estaba cubierta por vestidos que corresponden a su iconografía o a la moda histórica, pero el vestido es el elemento que a través de los pliegues, ha explotado su gran plasticidad. El estudio del vestido está vinculado a la estética de la época, y es la responsable de acentuar, identificar o debilitar la imagen.

Los pliegues, donde se concentraban los salientes principales de una figura, tienen mucho que ver con la luminosidad que se habló en el inciso anterior.

El vestido era parte de una creación estilística ya sea histórica o convencional, pero también es un artificio para mantener el equilibrio de la figura. En muchas de las esculturas barrocas, el vestido es el que sujetaba o daba estabilidad a la figura, mientras que en el relieve se utilizaba usualmente los fondos con tela para que resalte la talla.

En el siglo XV el vestido se usaba para darle movimiento a la figura, con el uso de grandes masas pero con pocos pliegues y fuertes claroscuros, produciendo una

²⁶ GAGE, John (1997). *Color y Cultura; La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid. Editorial Siruela. Edición original 1993. ISBN 97-884-784-4380-02

sensación de gran peso. El escultor se concentraba en la cabeza y las manos y lo demás es confiado al vestuario.

Pero en el arte Barroco, el drapeado de los ropajes de las figuras se convierten en puro movimiento, como si estuvieran agitados por el viento, con oscilaciones hacia todos los lados, semejantes a los efectos del viento sobre una bandera.

Los pliegues por lo tanto son determinantes al momento de definir un estilo. Los pliegues se distinguen por su forma, tamaño y profundidad y son el elemento más significativo en el estudio formal de la escultura.

Cada maestro y cada época tuvo sus vestimentas con sus propias características en cuanto a los pliegues, por ejemplo Bernini utilizaba pliegues ondulantes y angulares, muy similares a los que realizaba Gregorio Fernández, en España. Este tipo de características muchas veces son las que identifican a un artista.

2.4.10. El Tiempo

La escultura se puede establecer en tres etapas: La primera remite al período de ejecución de la obra, donde influye en ello la fase preparatoria. Los grandes maestros incluso han acudido a las canteras para escoger sus bloques.

La segunda a la duración de la obra, pero en referencia al tiempo de vida de la obra que le concibió el artista al momento de su creación, claro que esta duración está en dependencia del material de su ejecución.

El tercer período de una obra es la dimensión temporal sugerida por la misma obra, contenido puramente artístico que puede ir de lo eterno e inmutable a lo efímero e instantáneo y que afecta al contemplador. Esta tercera temporalidad de la obra se puede definir o establecer por la etapa de conservación de la misma, ya que una obra de arte no existe por sí misma; es el destinatario o custodio de ella, que lo hace imperecedero.

2.4.11. La Expresión

El objetivo del arte es expresar, y la expresión es ilimitada, de lo más próximo a lo más distante, lo que hace que el realismo y la abstracción esté en una constante evolución.

Los artistas generalmente han tomado la realidad como modelo, sobre todo la realidad del cuerpo humano. Leonardo Da Vinci profundizó sus estudios del cuerpo humano con la disección de cadáveres.

Durante el siglo XIX la escultura deja como prioridad la madera y empieza a realizar la escultura del vaciado, ésta técnica se basaba en reproducir modelos pero mediante moldes, al sumergir el objeto en una masa blanda, como el yeso o la argamasa, que poco a poco se endurecía, y así se obtenía un molde pero con las formas reales que tenía el objeto, el material más usado para realizar esta técnica fue el bronce.

El estudio del cuerpo humano presenta diversas facetas, la netamente anatómica, que desde el Renacimiento, con los libros de anatomía, se utilizaban en obras constantemente consultadas por los escultores. La anatomía se remite a la fisiología ya que el cuerpo humano es una máquina cuya mecánica corporal el escultor debe conocer, lo que ambas ramas influyen en el método de trabajo de los escultores.

La figura no solamente tiene una realidad física, sino también moral, ya que el ser humano por naturaleza es comunicativo y ésta comunicación lo hace a través de la palabra y la actitud, por lo que las actitudes tienen que estar en concordancia con lo que representan, al igual que los gestos. Inclusive la actitud de la figura tiene que representar el carácter.

Si la escultura tiene que expresar un sentimiento, es la forma de reflejarlo la que representará el mismo.

Cada personaje tiene que acreditarse dentro de su propia circunstancia, sea por edad o por el género que se va a representar. Un niño no tiene el mismo gesto que una persona adulta, ni tampoco un hombre gesticula al igual que una mujer.

Estas características o actitudes también denotan una posición social o un lugar específico dentro de una sociedad, dentro de la escultura, por lo general los escultores se han valido de otro tipo de representaciones o se les ha otorgado atributos para lograr enfatizar un hecho relevante a su simbolismo.

Las representaciones de Cristo, nunca pueden presentarse con actitudes vulgares, ya que el propio simbolismo de Cristo es el que trasmite su caracterización.

La caracterización de una escultura principalmente está en el rostro, en la expresión, claro que una adecuada caracterización tiene que estar reflejada en toda la obra. Por ser tan complejo el tema de la expresión del rostro, se han llegado a establecer códigos al respecto.

Para expresar estados de angustia, es la boca y los labios los que enfatizan esta caracterización, mientras que los ojos, si llevan pupila e iris aunque sean figurados con pintura, son los que dan a una escultura un sentido más realista. En la escultura romana, para dar expresividad a la mirada, los ojos se remarcaban por medio de incisiones.

Cennino Cennini en su “Tratado de pintura, El libro del Arte”, al igual que Manuel Samaniego, dedican varios capítulos sobre las proporciones del cuerpo humano y detallan las posiciones de las figuras para lograr las expresiones inherentes a lo que quieren representar, por ejemplo la cabeza puede ser representada de forma vertical o inclinada para uno de los lados, y la mirada puede ser hacia distintas partes.

Cuando se quiere representar escenas de mucho patetismo, aconsejaban que la mirada tiene que ser alta y la cabeza tiene que presentar una ligera inclinación hacia un lado, igualmente hacen énfasis en el entrecejo y las cejas, donde detallan minuciosamente la forma de pintarlas, ya que estas partes del rostro son fundamentales para expresar asombro, risa, tensión e inclusive ira.

La caracterización de una escultura principalmente está en el rostro, claro que una adecuada caracterización tiene que estar reflejada en toda la obra. Por ser tan complejo el tema de la expresión del rostro, se han llegado a establecer códigos al respecto.

El cabello también es importante para expresar determinadas características, por ejemplo un cabello ondulante, representa movimiento, si están erizados o inflamados, caracterizan terror.

Otro de los elementos básicos para expresar carácter, son las manos, con mucha frecuencia la intervención expresiva se confía a una sola mano; en algunas figuras de santos la mano reposa sobre el pecho, indicando voluntad, entrega, disposición al sacrificio. La forma de dibujar, tallar o pintar las manos, son indicadores inequívocos de determinados artistas.

Los estudios de expresión en el arte barroco, ofrecen un rico repertorio. El tema de los Novísimos (en el campo de la teología que trata de las "cosas últimas") es un buen ejemplo: muerte, juicio, infierno y gloria se expresan a través de cuatro figuras, que pregonan con gestos intensos su contenido. El realismo debe entenderse siempre como una tendencia, no como resultado imitativo.²⁷

2.4.12. Las Formas

La obra de arte, a través de la forma, ha llegado a clasificaciones y tipologías que permiten definir los estilos, su estudio interviene sobre todo en el tratamiento de la figura humana.

La primera noción formal que se tiene, es la del perfil. En la cabeza radican muchos elementos: la masa de cabellos, en cuya disposición prevalece la moda; los ojos, con toda su variedad redondos a ovalados, prominentes o deprimidos, con sacro lacrimal e iris o sin ellos, etc. la nariz, y muy señaladamente los labios y la boca, que son fundamentalmente los que caracterizan la expresión.²⁸

Cada una de las otras zonas del cuerpo, que no se han mencionado, como el abdomen, el tórax, las rodillas, los pectorales y los pies, tienen características particulares,

²⁷ EVERS, Bernd. (2006). *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*. Madrid: Editorial Taschen. ISBN: 3-8228-5083-7

²⁸ KÖHLER, Wolfgang (1996). *Psicología de la forma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Edición original 1935. ISBN: 84-7030-363-5

llegando a ser elementos esenciales en la delimitación de un estilo, ya que son puntos importantes para representar las actitudes del cuerpo.

2.4.13. Los Temas

La perspectiva histórica de la escultura por lo general nació del encargo, ya sea de una persona o de alguna entidad, para representar un determinado tema, con la intención de utilizarlo y despertar un pensamiento ideológico, por lo tanto una escultura deja de ser un objeto plástico para convertirse en un sentido mental.

Conocer los temas de las obras contribuyen necesariamente a esclarecer la esencia de la escultura, lo cual quiere decir que si valiéndose de principios generales como los ya expuestos, el tema es un condicionante que el escultor necesariamente incluirá en su contenido, sea este simbólico, psicológico, o ideológico, por lo tanto la forma que emplee tienen que responder a estas exigencias.

El buscar un tema y su significado de una escultura han sido los responsable del surgimiento de una gran cantidad de estudiosos sobre iconología para determinar su valor simbólico o alegórico y la iconografía que estudia la descripción de las imágenes, su repertorio y su significado, haciendo imperativo que primero se la identifique para encontrar su significado.

La iconografía está clasificada en dos grandes grupos: religioso y civil. Todas las religiones han motivado un gran desarrollo de la escultura. La religión cristiana a través del Antiguo y el Nuevo Testamento, que están colmados de episodios, se convirtieron en los temas más recurrentes de los artistas, sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco, ya que las imágenes servían como objeto de culto, motivo de adoración, o constituir un elemento referencial, descriptivo, para favorecer la devoción, y en el caso de América, de evangelización.

El objetivo de la Iconología es el saber interpretar el simbolismo de las actitudes de los personajes, investigar los atributos que ostentan, si estos son escudos, objetos, cetros, o

animales, y el porque de su forma de exhibirles, e igualmente el simbolismo de los colores de los ropajes.

La Iconografía identifica y desentraña este significado, valiéndose de análisis semánticos, semióticos y elementos literarios, políticos y hasta imaginativos, el Íconologo tiene que dominar lo asociativo, para poder seguir la trama y obtener resultados. La Iconografía e iconología tienen allí un vastísimo campo de aplicación.

La escultura religiosa ha utilizado muchos elementos iconográficos de La Leyenda Dorada o la Leyenda Áurea que detalla la colección de vidas de santos, narraciones recopiladas en su mayor parte por el dominico italiano Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298) en la Edad Media.

En el campo civil, la escultura ha servido a propósitos que van de lo político a lo recreativo, por ejemplo en Italia se promovió la imagen del gobernante con el uso de esculturas y relieves para demostrar la eficacia y el orgullo del imperio. Fue un arte al servicio de la política, con el Renacimiento, la escultura, se utiliza como manifestación de poder, se propagó también a calles y jardines, junto a la imaginería religiosa.

Ésta función política y religiosa del arte está presente en la escultura de todos los tiempos.

Como conclusión final se podría decir que el tema, contenido y la forma establecen una secuencia en la concepción y realización de una escultura.

2.5. Tecnología de la producción de esculturas en los siglos XVII, XVIII y XIX

Igual que en la arquitectura, la escultura consiste en la formación de un volumen, donde la escultura ha representado un elemento casi intrínseco a la arquitectura, separándose o uniéndose de acuerdo a las tendencias estilísticas de un determinado momento.

Los varios términos que se han usado y continúan usándose hasta hoy, al referirse a una escultura, es necesario diferenciarles, por cuanto su significado etimológico marca en un

sentido la técnica o el tipo de material del cual está hecho: el término "esculpir" del latín "*sculpere*" se aplica al trabajo sobre materiales duros; el término "plástica" derivado del vocablo griego *plastiké* se refiere a los trabajos de modelado o realizado sobre materiales blandos, mientras que el término "vaciado" solo se aplica a la técnica que utiliza la fundición de metales, eso es a la forma de un objeto que fue realizada en un molde, logrado por echar en él, metal derretido u otra materia blanda como yeso o el estuco y de la cual se ha obtenido una figura.²⁹

Actualmente el término esculpir, que se aplica a tallar o vaciar, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua, tiene ciertas aceptaciones de los vocablos utilizados para describir una escultura: como el de "Arte de modelar, tallar o labrar a mano una obra, sea en piedra, madera o metal", mientras que el término "Imaginería", muy usado en España, se utiliza a la representación de un personaje divino o está hecha para el culto religioso.

2.5.1. Tipos de esculturas

En este inciso se enfocará en la imaginería religiosa y de culto creada para los retablos de las iglesias, ya que fue la más prolifera de la Época Colonial, con el objetivo de evangelizar y propiciar el despertar de la fe católica, aunque durante los siglos XVI en adelante, ya surgen otras representaciones artísticas no enfocadas únicamente a lo religioso.

El común soporte de una escultura puede ser inferior o sobrepuesta sobre un apoyo como una peana o un plinto, generalmente ese apoyo es independiente de la propia escultura y no necesariamente está hecha del mismo material o, al menos, de un bloque diferente. A este tipo de escultura se le denomina exenta o de "bulto redondo". Otra forma de soporte es la que se utiliza para la "escultura en relieve", que es la escultura creada para ser observada únicamente de forma frontal; este soporte es lateral y es realizado en el mismo soporte.

²⁹ Diccionario de la Real Academia Española. 2001. Vigésima Segunda Edición. Editado por la Real Academia Española (RAE).

Hay dos formas para el trabajo de las “esculturas en relieve”: si están trabajadas hacia el interior del fondo se las conoce como relieve hundido, pero si están trabajadas hacia fuera se les llama escultura de relieve saliente, por lo que el fondo queda en un plano interior.



66. Escultura en relieve³⁰

Al quedar el fondo en un plano interior a su vez estas tienen su propio nombre en relación a la cantidad de resalto que sobresale del fondo, como se anotó anteriormente.

La escultura también se clasifica de acuerdo a su función, están las de culto o imagerie, las ornamentales, cuyo fin es decorativo, y las monumentales, que recuerdan o conmemoran un hecho o personaje.

Hay tres sistemas para realizar las esculturas:

El método de añadir, como su palabra lo indica, se aplica sobre diversos materiales como la madera, añadiendo ensamblajes; el metal, con la técnica de la soldadura, o la arcilla, con las técnicas de modelado.

El Método de sustraer, se realiza igualmente sobre ciertos materiales pero con características de dureza, como son algunas maderas utilizando la talla, o la piedra, esculpiéndola, para lo cual es necesario utilizar herramientas especiales como son mazos, martillos, cinceles y gubias.

³⁰ San Lucas Evangelistas, pechina de la cúpula de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, Ecuador.

Y el Método del vaciado: donde se utiliza materiales suaves para crear los moldes como son el yeso, la cera o el barro, que fue explicado en el inciso anterior, para el uso de metales fundidos.

A partir del siglo XIX la escultura de yeso o escayola utilizando el método del vaciado, toma auge, procediéndola a policromarla igual que una escultura en madera.

A lo largo de la historia se realizaban varios tipos de técnicas en escultura:

De bulto redondo o exenta, es la escultura realizada en una sola pieza, por lo general realizadas en madera. La escultura de bulto redondo o exenta es tridimensional y se la puede observar desde cualquier punto de vista.

La escultura de busto redondo, en función de la parte del cuerpo representada, recibe varias clasificaciones:

- Busto: si representa la cabeza y la parte superior del tórax
- Medio cuerpo
- De tres cuartos
- De cuerpo entero
- Torso, si falta la cabeza, piernas y brazos.

Dentro de la escultura de bulto redondo o exenta, que representa las de más tradición realizada en la Época Colonial, hay que hacer distinciones dependiendo de la posición en que están dispuestas las figuras:

Erguida, cuando es una única figura y está de pie

Sedentes, sentadas

Orantes, de rodillas

Oferentes, ofreciendo presentes

Ecuestre, cuando es colocada sobre un caballo

Yacentes, tendidas



67. Escultura yacente. *Cristo yacente* de Caspicara

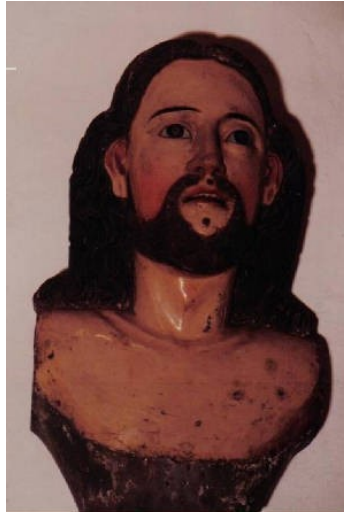
Grupal, cuando se trata de dos o más figuras.



68. Escultura de grupo. *Calvario* de Caspicara

Coloso, si es de grandes dimensiones

Busto, es la representación de la mitad superior del cuerpo humano sin brazos; es decir, el rostro más la parte superior del tronco.



69. Imagen de busto, Apóstol. Museo de Arte Colonial. Quito, Ecuador

2.5.2. Sistemas constructivos usados en la imaginería

Imágenes de un solo bloque: se usa un solo bloque de madera compacto, donde se talla la imagen, incluyendo en algunos de los casos la talla de la peana o el soporte de la escultura, hay imágenes que la peana tiene motivos alegóricos o utilizan, como es el caso de la Virgen Inmaculada, una peana con diseño de nubes.



70. Imagen de un solo bulto sobre peana tallada en el mismo.³¹

Imágenes ahuecadas: este tipo de imágenes se realizaba, por lo general, para las figuras de observación frontal, desbastando la parte inferior de la imagen o por la

³¹ Virgen de Loreto. Anónima. Baja California. México.

espalda, para que sean más livianas. En algunos casos este tipo de desbaste era cubierto con una tapa.



71. Imagen de escultura ahuecada

Imágenes de embón: se talla la imagen en un bloque que previamente fue unido por medio de ensambles con varios fragmentos de madera para lograr un solo elemento.



72. Imagen de embón ³²

³² Alonso Cano. San Juan Bautista, 1634. Museo Nacional de Escultura Valladolid. España

Las esculturas de embón eran necesarias realizarlas cuando la imagen tiene elementos como brazos abiertos o extendidos en escorzo, o en la crucifixión, ya que el bloque no alcanza para realizar dichos elementos.

Tela encolada: se tallaba únicamente cabeza, manos y pies y el cuerpo era simplemente una armazón basta, que se revestía con trajes realizados con telas enyesadas y encoladas que imitaban los pliegues de la ropa.

Si se aplicaba la tela encolada directamente sobre la talla, primero se daba una mano de pasta de yeso y luego la tela con una mano de yeso y cola, más suave, teniendo la precaución de no desvirtuar ni encubrir ningún detalle, luego se lijaba cuidadosamente para finalmente aplicar directamente la policromía.



73. San Ignacio. Escultura de técnica mixta de cuerpo realizado a través de telas encoladas y talla con encarne en manos y cabeza.³³

³³ Talla de Martínez Montañés en 1610, pero policromada por Pacheco. Iglesia de la Anunciación. Sevilla. España.

De goznes o articuladas: Este tipo de escultura es la que se realizaba para utilizar en las procesiones, las cuales tenían que ofrecer la posibilidad de ser movidas de su posición normal, eran tallas con sistemas interiores complicados para que puedan mover cabeza, brazos y piernas. Para lograr este efecto este tipo de imagería era construida con goznes en las axilas, por lo general de cuero y clavos o bisagras de hierro.



74. Figura de goznes o articulada para procesiones

Imágenes de Candelero, de vestir o de farol: se talla únicamente cabeza, cuello, manos y pies, o las partes expuestas, con exquisitez, mientras que el cuerpo se realizaba con una armazón más bien tosca de listones de madera pero con las articulaciones necesarias para poder moverlas al vestir las.



75. Talla de vestir³⁴

³⁴ Niño Jesús. Siglo XIX. Sala del Retiro. Madrid. España

Es muy necesario subrayar la importancia que tuvieron los “postizos” en la escultura barroca. Fueron elementos de diversos materiales que se aplican a las tallas para darle mayor realismo: dientes de marfil, ojos y lágrimas de cristal, cabellos y pestañas naturales, telas, puntillas, coronas de espinas, lenguas de cuero, etc.



76. Imagen de candelero o de vestir.³⁵

Con cabeza seccionada: este tipo de imaginería aparece a fines del siglo XVII y perdura durante el siglo XVIII, se conoce como de cabeza seccionada por que se realizaba un “golpe certero” para separar la faz de la cabeza y ésta se vaciaba en la sección de los ojos para colocar ojos de vidrio.



77. Muestra de donde debe hacerse el “golpe certero”

³⁵ Virgen La Dolorosa, atribuida a Caspicara. Museo de Arte Colonial. Quito, Ecuador

Para situarlos era necesario cortar la parte del rostro de la cabeza dejando una especie de mascara de donde deriva su nombre de Mascarilla, en donde las cuencas, una vez vaciadas, eran colocados los ojos, logrando así dar mayor realismo y dinamismo.



78. Cabeza seccionada con los ojos de vidrio adheridos



79. Talla una vez colocada los ojos de vidrio³⁶

³⁶ Talla realizada por Lcda. Jeannine Rivadeneira, Quito, Ecuador.



80. Imagen de candelero con ojos y lágrimas de vidrio³⁷

2.5.3. La escultura policromada

La escultura policromada es una herencia muy antigua que surge de los orígenes del arte, pero para el tema de esta tesis, se enfatizará a la policromía en madera que primó en la Época Colonial del Ecuador.

La escultura en madera siempre ha estado condicionada a las organizaciones gremiales, herencia que se transmitió a las tierras descubiertas en América.

Los gremios y talleres reunían a los especialistas en cada una de las ramas artísticas, con maestros, oficiales y aprendices para realizar los diferentes oficios que resultan de la labor en madera.

Estos talleres estaban conformados con varios especialistas como: arquitecto, ensambladores, talladores, doradores, pintores de imaginería, encarnadores y los imagineros o santeros.

³⁷ Virgen de la Dolorosa. Retablo de la Iglesia de los Marineros. Sevilla. España. Foto de Vicente Camarasa

La obra realizada por los talladores se entregada “en blanco”, para luego ser policromada por otro artesano, e inclusive encarnada por otro, lo que confirma que muy pocas ocasiones era el mismo escultor el que realizaba una obra de principio a fin.

Este hecho hace que la mayor parte de las veces estas esculturas no consten en documentos que acrediten a un artesano específico, haciendo prevalecer lamentablemente el anonimato de las esculturas.

En el caso de los talleres quiteños, las obras teóricas usadas para la formación de los escultores fueron libros como "Carpintería de lo Blanco" de Diego López de Arenas; "Varia Conmensuración de Pintura y Escultura" citado, de Juan de Arfe; "Museo Pictórico y Escala Óptica" de Antonio Palomino, y "Un arte de hacer estuco" de Ramón Pascual.

La escultura se dividía para su realización en tres etapas, siendo estas: el tallado, la policromía con cualquiera de sus técnicas y el encarnado. El trabajo del encarnado es el que más caro se pagaba, ya que es éste el que daba, en muchos casos, valor a la obra.

2.5.3.1. El boceto

La ejecución de una escultura tenía que atravesar varios procesos desde la concepción de la idea o por el encargo, hasta la realización final. Una vez completada la idea, si no se tenía una estampa o una imagen de la cual copiar, se realizaba un boceto, con la cual el escultor podía guiarse para realizar la escultura y seguir las adecuadas proporciones. Actualmente estos bocetos son elementos importantísimos ya que son la huella directa del artista.



81. Imagen de Nazareno. Escultura en yeso para que sirva de modelo

2.5.3.2. La selección de la madera

El segundo paso para realizar una escultura empieza por la selección del material. El material mayormente utilizado por los escultores en la Colonia fue la madera, por sus propiedades físicas y buenos resultados, dentro de la gran variedad y cualidades, permitía dejar la escultura en su color natural, pero la Escuela Quiteña utilizaba principalmente la policromía, con la aplicación de diferentes técnicas decorativas.

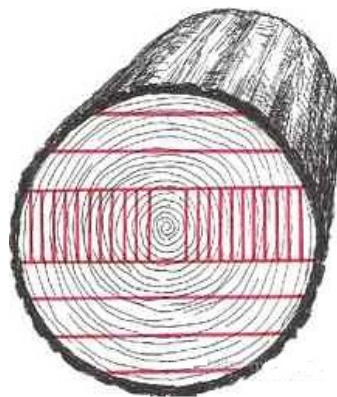
Las maderas se dividen en duras y blandas. La madera está compuesta por tres capas fundamentales, la corteza, la albura y el duramen. La albura es la parte clara que está entre la corteza y el duramen, es porosa y se expande y contrae constantemente, es fácilmente atacada por hongos e insectos, por lo cual esta parte de la madera no se usa para la talla.

El duramen, que es la capa de células muertas de la albura, tiene una porosidad mucho menor, es la que se considera madera propiamente dicho, y la que es ideal para la talla.

La madera se elegía de acuerdo a su calidad y condición, debía estar seca de forma correcta, de lo contrario, representaría problemas para la talla.

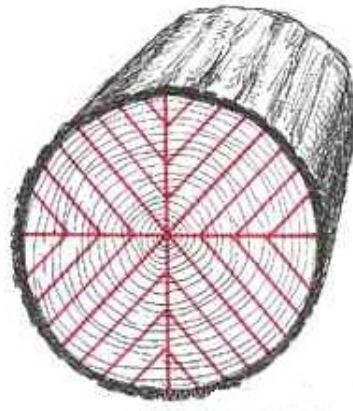
Al secarse la madera va perdiendo el agua y por lo tanto su volumen se ve reducido. Un buen secado de la madera es muy importante para comenzar a trabajar en una escultura.

Junto al secado, también el cortado adecuado de la madera es trascendental para la estabilidad de la misma. Estos son ejemplos de cortes de la madera.



82. Corte de un tronco al hilo

Las piezas que se obtienen de este corte resultan al hilo tanto por la cara como por el canto, que les hace óptimas para la talla.



83. Corte de un tronco al modo de Holanda

Se evitaba las maderas defectuosas, con grietas o muchos nudos, considerando las más adecuadas las de veta recta, por cuanto casi siempre se trabaja a favor de la veta, para evitar romper las fibras.

Las principales maderas que utilizaron nuestros imagineros para los trabajos de talla en la Época Colonial, los cuales abundaban en los bosques de los alrededores de Quito, fueron el cedro, el nogal, el sisin, el platuquero o naranjillo, el naranjo, el aliso, la caoba, el maguey, la balsa, el bocote entre otros. La madera se cortaba al menos cinco años antes de ejecutar la obra; se cortaba cuando la savia estaba en las raíces, de esta manera se conseguía que esté bien seca y que sea menos propensa a la descomposición.

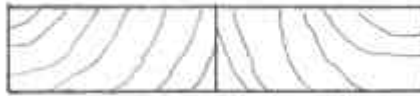


84. Cedro espino (*Bombacopsis quinata*)³⁸

³⁸ Imagen obtenida el 13 de agosto de 2010, de http://www.fortunecity.es/bohemio/artnouveau/235/rincon/madera_clases03.htm

Los árboles presentaban unos troncos con diámetros más o menos limitados y eso obligaba a que el escultor busque piezas y en ciertos casos use la técnica del ensamble hasta lograr las dimensiones que la obra requería.

Los trozos se unían con espigas y se pegaban con cola animal. Para la escultura policromada esta labor no requería de un acabado perfecto ya que las juntas quedaban totalmente desaparecidas por el proceso del taponado que tapaba el material de relleno, pero para la escultura monocroma esta labor tenía que ser muy prolija.



85. Unión de madera con cola animal

Las maderas como el nogal o la caoba, de dureza media fueron las más adecuadas para realizar tallas minuciosas, que permitía examinar la gracia de las vetas, permitiendo al escultor el aprovechamiento del diseño natural de la madera y podía obtener armoniosos efectos combinando los vetados en las esculturas no policromadas.

La policromía puede ocultar totalmente la materia, pero el escultor debe ejecutar la obra de tal suerte que en su desnudez muestre ésta sus calidades.

2.5.3.3. Método de sacado de puntos

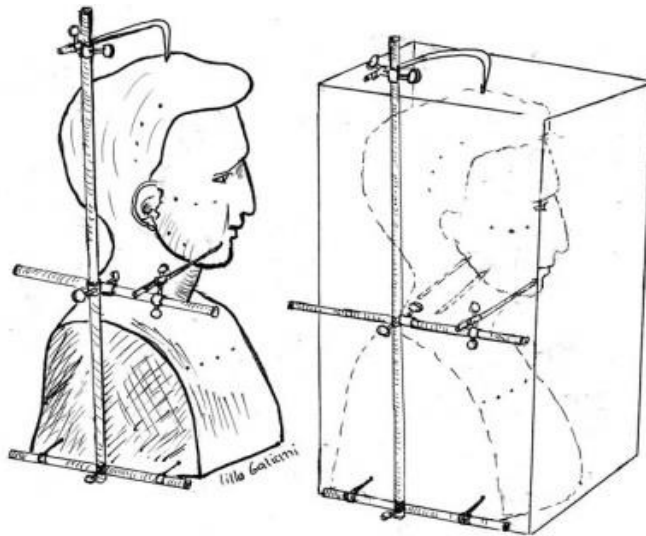
En la escultura es imprescindible servirse de un modelo, ya sea una escultura pequeña o grande que permita visualizar la forma y el volumen, antes de empezar con el primer paso que es el desbastado.

Los escultores muy experimentados podían realizar el proceso del desbaste directamente sobre el bloque, pero no siempre el resultado es el más adecuado para obtener las perfectas proporciones.

A pesar de la gran experiencia del artista, desde épocas antiguas los escultores han utilizado el método del Sacado de puntos, que les permitía pasar el dibujo o las medidas al bloque del material de la escultura.

El método de esculpir una escultura por sacado de puntos, se utilizaba desde el Renacimiento, cuando los escultores dejaron la talla directa por la de sacar los volúmenes fuera del bloque.

Para conseguir este objetivo es importante partir de un modelo ya sea una figura de la cual se va a copiar o de una en yeso, del tamaño real al que se quiere obtener, y en el bloque de madera a tallar, que tiene que tener la medida máximas del modelo que se usará, se le coloca a lado de la pieza a copiar.



86. La talla por sacado de puntos ³⁹

Con el uso de compás se va midiendo las distancias y la profundidad del modelo y se va esbozando el dibujo en el bloque de madera.

En los talleres, el maestro realizaba su creación en arcilla o yeso, y eran los aprendices los que se encargaban de realizar la tarea de “sacado de puntos”, los operarios o aprendices realizaban este trabajo hasta conseguir las medidas definitivas. A partir del siglo XIX, el método de sacado de puntos es remplazado por la “máquina de sacar puntos o *puntómetro*”, con este método se puede obtener una copia al mínimo detalle.

2.5.3.4. El desbaste

El desbaste es la primera etapa del proceso que se realiza cuando ya se ha definido el diseño, consiste en la eliminación de grandes masas de madera, puede ser realizada con

³⁹ Dibujo obtenido del cuaderno de Lillo Galiani, agosto 14 de 2010, Disponible en <http://lillogaliani.com/cuaderno/?p=268>

golpes rápidos pero certeros, por cuanto no se está desbastando cerca de la figura, que en base a un previo dibujo o fotografía, se ha establecido la ubicación de planos y de las proporciones sobre el madero, esta operación se hace con cinceles que son instrumentos cortantes de filo recto, y con gubias, cuyo corte es en cambio curvo, lo que permite ir formando las superficies convexas y cóncavas en la madera.



87. Desbaste de la madera



88. Algunas de las herramientas para tallar madera ⁴⁰

Una vez obtenida el desbastado con el puntero y los cinceles, guiados por las medidas obtenidas al utilizar el método descrito anteriormente, se define el bulto.

⁴⁰ Obtenido de Bricolaje Casero, agosto 14 de 2010, Disponible en: www.bricolajecasero.com/madera/tecnica-de-la-...

Las herramientas y materiales que son imprescindibles para realizar la talla son las limas, las escofinas y las lijas, ya que las superficies tienen que ser alisadas. Esta labor tiene que ser prolija hasta que quede totalmente lisa y sin rebabas.

La policromía y el encarnado están en perfecta conjunción con las herramientas, esta conjunción es la que la mayoría de los imagineros españoles conseguían plasmar en las obras, que luego fueron transmitidas a los imagineros de la Escuela Quiteña.

El pulido es la etapa final en el proceso de una escultura en madera, aquí se afina los detalles como el rostro, pies, manos y ropaje, para proceder con el siguiente paso.



89. Afinamiento de detalles

2.5.3.5. El Taponado o *emporado*

Una vez realizada la talla en la madera, ésta entra en el proceso previo común para cualquier escultura policromada que es la imprimación de la talla, denominado taponado o *emporado*, que sirve para tapar o sellar los poros o granos de la madera.⁴¹

Para realizar este proceso se procedía a impregnar toda la madera aplicando un adhesivo, disuelto en agua, llamado “agua cola”; algunas veces, a manera de preservante, se le añadía ajo.⁴²

En caso de llevar ajo en el preparado, a este se le conocía como *siscola*.

⁴¹ PACHECO, Francisco. BONAVENTURA BASSEGODA, I Hugas. (1989). *El arte de la pintura de Francisco Pacheco: estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica*. Barcelona: Editores Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 84-7488-459-45.

⁴² CENNINI, Cennino. *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. CXLI y CXXXVIII. Editorial Sucesor de E. Meseguer. Barcelona España. Cuarta edición, mayo 1979. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3

2.5.3.6. Base de Preparación: el aparejo, el estucado o *imprimatura*

La preparación de la madera para recibir la policromía se le da el nombre de Base de preparación, e igualmente *imprimatura*, estucado o aparejo.

Una vez contemplado el paso anterior, se realizaba la base de preparación para que pueda recibir la policromía, esta preparación se realizaba con pasta de yeso.

Este proceso era fundamental para realizar varias funciones importantes como la de protección de la escultura, obtener una buena adherencia de la pintura, sirve también de aislante entre la pintura y la escultura, cubrir las imperfecciones de la madera, como fallas en la talla, los nudos, las uniones, etc. además de preparar la escultura para realizar diferentes texturas aplicadas en la policromía.

El aparejo consiste en una labor que prepara la pieza para el dorado o la pintura. Se limpiaba la madera con agua emulsionada con cola animal "*aguacola*"; si había nudos en la madera o se los extraía o se los quemaba para evitar que brote la resina; en ocasiones toda la superficie se frotaba con dientes de ajo o como se indica en el paso anterior del taponado se usaba la *siscola*, debido a su peculiaridad como mordiente; las juntas o uniones se debían tapar empleando un emplaste de yeso, cola y agua, o lienzo, o en el caso de uniones muy grandes se acuñaban con rajadas de madera y cola fuerte cubiertas de una pasta de yeso y *aguacola*, para llenar los agujeros y grietas.

La madera se cubría totalmente con una capa de yeso, grueso la primera capa y finas las siguientes capas, quedando una superficie tersa al final.

Estas capas se aplicaban hasta cinco veces y eran lijadas cada vez que se secaba la capa, hasta lograr una superficie final sumamente lisa. Para realizar este pulido se empleaban escofinas y limas para retirar las rebabas y alisarlas.

Un ejemplo de esta aplicación de texturas que se realiza en esta etapa del estucado eran las venas, las cuales eran resaltadas posteriormente con la policromía. Un ejemplo de este trabajo prolijo se puede observar en una de las obras de Martínez Montañés, donde cada detalle está marcado por el realismo, los pliegues, las venas y el cromatismo tratan de imitar la realidad.



90. Juan Martínez Montañés, Detalle del *Divino Salvador*.1597. Sevilla. España

El estuco se prepara en base a una mezcla de carbonato de calcio, goma animal y agua, esta fase de la escultura será más ampliada en el inciso de este capítulo cuando se analice la técnica del encarne.

2.5.3.7. La policromía

La policromía es la técnica de aplicar capas de color sobre una escultura para adornarla o resaltarla. Las técnicas de policromía se aplicaban en dependencia de lo que se quería obtener.

El óleo, el temple o emulsiones fueron los materiales que se usaban para realizar las diferentes técnicas de policromía.

La policromía es inherente a la escultura convirtiéndose ésta en parte indivisible de su imagen.

La talla una vez policromada es únicamente un complemento que la puede embellecer, pero no se puede pretender que ésta tape la deformidad de la misma.

La pintura y la escultura son una simbiosis, esta aseveración se puede deducir con un ejemplo como lo ocurrido con Francisco Pacheco que policromo en algunas ocasiones ciertas esculturas de Martínez Montañés.⁴³

El artista utilizaba las concavidades de la talla para producir sombras, y el encarne resalta las formas, la fuerza y los detalles como el grosor o la insinuación de las venas, aplicando una tonalidad propia del vaso sanguíneo.

Un buen trabajo en la policromía es cuando ésta se adapta a la escultura, pero sin desvirtuarla.

La escultura policromada a través de su evolución, ha recibido añadidos o postizos, ya mencionados anteriormente.

Por los efectos de la devoción, hay imágenes de vírgenes que llevan sombreros, joyas, pañuelos, etc. y si querían que exprese duelo, con basquiña en color negro; a Cristo en las imágenes de camino al calvario, le visten con una túnica color morada.

Los elementos que definen la técnica de la policromía es la composición de dos elementos que son el pigmento y el aglutinante.

Una de las técnicas de policromía más utilizadas por los escultores era la técnica del encarnado. Por la importancia de esta técnica para este estudio, se tratará más adelante.

2.5.3.8. Técnicas utilizadas en la policromía

Una gran variedad de técnicas se aplicaron en la escultura policromada en el Barroco y que fueron aplicados por nuestros artesanos durante la época Colonial, pero se pueden establecer que las principales técnicas fueron el dorado, el plateado, el estofado y el encarnado.

La aplicación de un específico color en la escultura tiene su origen de carácter simbólico que se remonta a la Edad Media, iconográficamente se ha establecido

⁴³ KANDINSKY, Wassily. (1998). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Edición original: 1912. ISBN: 84-493-0315-X

determinados colores para representar a las imágenes, por ejemplo el manto azul y blanco, siempre fue representado para la Virgen Inmaculada, el color verde y ocre son los colores tradicionales para San José, el marrón a San Francisco, y así a cada una de las imágenes religiosas.

Estos colores atribuidos a cada uno permitía al pueblo, que no sabía leer, distinguir a primera vista, que tipo de imagen pertenecía, sin tener que recurrir a explicaciones escritas.

2.5.3.8.1. Dorado

Esta técnica se aplicaba sobre un objeto, con el afán de conseguir un revestimiento de opulencia.

El objeto a ser dorado primero debía estar perfectamente pulido, antes de la colocación de láminas de oro llamadas “panes de oro”, que se realizaban golpeando el oro hasta convertirlo en una finísima lámina.

Los panes de oro, que eran preparadas por el gremio de los batihojas, se obtenían por golpes o batían las monedas o fracciones del metal, de tal manera que lo convertían en finas láminas y en polvo, que servían para dorar los retablos y estofar las esculturas.

Solían ser hojas de forma cuadrada y se obtenían de monedas de oro como los “trenzados” de Portugal o los denominados “castellanos” o “doblonos” españoles, en el caso del oro molido este se usaba básicamente para realizar determinados detalles en los ropajes.

Los panes de oro eran adheridos a la superficie a través de dos tipos de técnica, la del dorado con bol o espíritu de vino y la de dorado con mixtión o con aceite.⁴⁴

⁴⁴ TURCO, A. Antonio. *Coloritura, verniciatura e laccatura del legno*. Milano: V. Hoepli-Tip. Igis, Indu. Graf. Ita Stuchi 16; Cap. XVI, pág. 271. 1.952 Edición especial



91. Láminas de oro adheridas a una madera, con bol amarillo

2.5.3.8.2. Dorado al agua

La realización de esta técnica se basa en aplicar la lámina de oro sobre el bol con agua cola y una vez casi seca bruñir con una piedra de ágata, técnica que prevalece en la actualidad.⁴⁵



92. Oro bruñado

El bol o tierra de Armenia o asentamiento para dorar es una arcilla con tacto pegajoso que se encuentra formada por una fina mezcla de minerales de óxido de aluminio que se encuentra algunas veces cristalizado y puro y otras veces en combinación otros cuerpos.

⁴⁵ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. CXLI y CXXXVIII. Editorial Sucesor de E. Meseguer. Barcelona España. Cuarta edición, mayo 1979. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3, págs. 95-99.

El Bol es un material muy duro, que se molía finamente y se ponía en remojo por largo tiempo, al cual previamente se le había retirado la mayor cantidad de arenilla que pudiese contener, hasta que se disolvía y se le mezclada con agua cola para que le sirva de adhesivo.

Se aplicaba varias capas sobre la base de preparación. Humedecida con alcohol, para adherir los panes de oro. Una vez que la superficie quedaba terminada se procedía a bruñir, con una piedra de ágata o también usaban dientes de animales carnívoros que servían igualmente de bruñidor.

La greda o bol podía ser de color rojo, amarilla, gris o negra, la cual variaba en dependencia de la cantidad de óxido de hierro de su composición, siendo la roja la de mejor calidad y la utilizada para aplicar la lámina de oro. El dorado a mixtión se diferencia del dorado bruñido por su falta de brillo.

2.5.3.8.3. Plateado

Al igual que el dorado, la plata también se realizaba con el mismo proceso de golpeado hasta reducirle a láminas finas. El proceso es igual que el de dorado al bol, pero el bol que se usa es el de color azul o el de color gris.

La Escuela Quiteña utilizaba la aplicación de la lámina de plata directamente sobre la base de preparación, usando la goma laca para su adherencia.



93. Plateado. Esgrafiado sobre plata

Palomino (1715-1724) describe así su fórmula:

... con colores viejos (que son los deshechos de los colores, cuando se limpia la paleta, y mientras mas rancias mejor) se ponen a cocer a la lumbre en una escudilla, o cazuela vidriada, echádoles un poco de secante, cuando se bañen, y tomen jugo; y después de bien recocidas, meneadas, y estrujadas con alguna cuchara en la lumbre. Colarlas por tela de cedazo de seda bien tupida o pañito delgado y exprimirle bien con el cuchillo... “En caso de no haber colores viejos, se puede hacer con sombra de Italia y albayalde, y ocre claro, con un poco de azarcón, muy bien molido todo con aceite de linaza... ponerlo a cocer, echándole un poco de secante, cuando se cubra, y menearlo, y que se recueza bien, y luego está hecha la sisa. (p. 519-520).⁴⁶

2.5.3.8.4. Corla, Corladura o barniz Chinesco

Llamada también corladura por que deriva del italiano *coloratura* que significa color. En otros idiomas se usan distintos nombres: en portugués barniz Martín, *meccha* en italiano, *glacis* en francés, *glaze* en inglés, *lusterfarben* en alemán y barniz chinesco en Latinoamérica. Antiguamente se utilizaba el término latino *auratura*, en castellano doradura, que evolucionó al de corladura ya en el XVIII.



94. Corla verdosa, corla rojiza

⁴⁶ PALOMINO, Antonio. (1715-1724). *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo. II, capítulo VII. Madrid (1988): Editorial Aguilar. S.A.

Por la importancia de su uso en la Escuela Quiteña, la técnica de barniz Chinesco se tratará como un inciso aparte dentro de las técnicas de policromía.

Con los términos *corla* y *meccha* se aplicaba a veladuras coloreadas sobre bases metálicas; mientras que con *glaze*, *glacis* y *lüsterfarben* se referían a veladuras coloreadas sobre cualquier superficie pictórica, incluidas las metálicas.⁴⁷

La *corla* era la técnica donde aplicaban varias capas de veladuras de pintura o de un barniz coloreado transparente sobre una superficie metálica previamente pulida, la *corladura* más antigua se aplicaba sobre el estaño, y luego sobre superficies con lámina de plata, para darle una semejanza con el oro. Estas capas producían una gran refracción, sobre todo en razón del poder de reflexión del fondo metálico, que en el caso de la plata es de aproximadamente el 95% de la luz emitida.⁴⁸

Los colores se obtenían de lacas o colorantes para obtener los diferentes efectos. La laca verde o resinato de cobre empleado sobre la plata daba un efecto verde metalizado, pero debido a que químicamente es muy inestable a la luz y a ciertos ambientes, éste muchas veces se le observa como pardo.



95. Corla verde

⁴⁷ PACHECO, Francisco de. (1956). *Arte de la pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1.638. Preliminar notas e índices de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid. Volumen 2, pp. 11 y 45.

⁴⁸ PASCUAL, Eva, PATIÑO, Mireia. (2006). *Restauración de pintura*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A. ISBN: 84-342-2479-8

La laca azul que proviene de la azurita, aunque en sí mismo la azurita no es transparente, en poca cantidad y muy disuelto en cola, aplicado sobre la plata da un color azul metalizado.



96. Corla azul⁴⁹

Para obtener el color ámbar-marrón, se obtenía de estratos vegetales como el azafrán o la sangre de drago, aglutinados con proteínas, aceites, resinas tipo colofonia, o la mezcla de ellos, que se aplicaban sobre las hojas metálicas, en varias manos. Ésta puede presentarse desde las variedades más claras a las más oscuras, desde el amarillo rojizo hasta las marrones.



97. Corla ámbar

⁴⁹ DOERNER, Max. (1986). *Los materiales de pintura*. Barcelona, Editorial Reverté, Cuarta edición, pág.75. “ Mayerne informa que en Flandes era conocida la fabricación de un pigmento verde de cobre para veladuras; este pigmento se obtenía disolviendo verdete en trementina”.

La laca roja sobre láminas de oro se utilizaba en pliegues y en motivos específicos, raramente se usó para grandes superficies.



98. Corla rojo

La corladura ha tenido una función de imitación de oro, piedras preciosas coloreadas e incluso telas brillantes. Esta función imitativa con una intención de ahorro económico ha creado un auténtico arte propio de gran belleza, las corlas han servido no solo para el embellecimiento de las esculturas, sino en la manufactura de muchos tipos de marcos y en las decoraciones de mobiliario chinesco.

En Quito esta técnica llamada "barniz chinesco" cobró mayor importancia desde fines del XVII, obteniendo bellos y exóticos efectos, que contribuyeron a diferenciar la ejecución local de otras técnicas aplicadas en otras tierras.

Básicamente su pretensión era imitar la opulencia de las lacas orientales, para ello cubrían sobre el estuco que estaba aplicado en la madera con una fina capa de lámina de plata. Una vez que la plata estaba bruñida, se daba una mano muy delgada, pero uniforme de pintura, lo que permitía que la pintura adquiriera inmediatamente un reflejo metálico, luego se procedía a estofarla.

Similar a la corladura el barniz Chinesco se realizaba con varias capas de color muy diluido que permite que la luz los atraviese, reflejándose en las capas inferiores, dando

como resultado un color de mayor brillo y profundidad, éste acabado se podía dejar solo o se le aplicaba la técnica del estofado.

Los colores usados eran el carmesí, el verde, el ámbar y el azul, aunque estos podían aplicarse uno sobre otro para conseguir otros matices.

Navarro ha explicado que este procedimiento llegó a Quito con los misioneros jesuitas y franciscanos que volvían de evangelizar en Oriente.⁵⁰



99. Técnica Chinesca aplicada en el vestido

2.5.3.8.5. Esgrafiado

El esgrafiado consistía en realizar decoraciones con incisos en la capa pictórica raspando hasta descubrir el dorado con una herramienta punzante: las labores se denominan picado y ojeteado (a base de puntos), rajado (líneas finas y paralelas).

En el siglo XVII se realizaban diversos motivos aplicados sobre ligeros relieves tallados en la madera, elaborados en la capa de yeso o de yeso-cola, imitando bordados, pedrería, dando toques lumínicos y suntuosos a los ropajes.

⁵⁰ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-33-6

La realizaban sobre la lámina de oro que tenía una capa de pintura ligeramente seca, aplicando los diseños al raspar con una herramienta punzante, la capa de óleo, dejando ver el diseño en dorado.

En la Escuela Quiteña, el Dr. José Gabriel Navarro en su libro de “La escultura del siglo XVI, XVII, XVIII, en el Ecuador”, hace mención que los escultores ecuatorianos utilizaban el palo de Boj en vez del garfio, por ser esta madera muy dura.

Las ornamentaciones que imitaban las labores de las telas realizados con un punzón, adquieren varios nombres, dependiendo de la forma de usar el mismo. Estos trabajos de esgrafiado podían identificarse como Picados, Rajados, Escamados, Ojeteados.



100. Diseño con picados

Para realizar el esgrafiado se usaba los colores opacos, estos se obtenían a base de pigmentos de gran poder cubrientes y mates. Los pigmentos que fueron empleados en la obtención de colores fueron:⁵¹

- Blanco: blanco de plomo o albayalde.
- Rojo: dentro del rojo hay varios pigmentos:
Minio, tetróxido de plomo.
Bermellón, sulfuro de mercurio.
Laca roja (rubia tintórea, laca carmín o kermés).
- Azul: azurita, carbonato básico de cobre.
- Rosa o salmón: blanco de plomo más rojo.

⁵¹ DOENER, Max. (1986). *Los materiales de pintura*. Barcelona: Editorial Reverté, Cuarta edición.

- Negro: carbón, negro de huesos.
- Verde: blanco de plomo, azurita y trazas de partículas negras, rojas y tierras.
- Marrón: negro de carbón y partículas de bermellón.
- Morado: azurita, laca roja y blanco de plomo.
- Plateado: bismuto.

La técnica más utilizada desde el siglo XVI para decorar los ropajes fue el esgrafiado, sobre pan de oro o pan de plata. Primero se cubría la superficie metálica con un color liso pero uniforme y cuando estaba casi seca se retiraba el color, realizando los dibujos elegidos, dejando al descubierto el diseño en el color del metal que sirvió de base.



101. Esgrafiado imitando tela brocada

En esta técnica usaron muy variados diseños, con el principal objetivo de imitar telas opulentas, que se aplicaban en las cenefas, bordes de las túnicas o de los mantos, o en todo el vestido; la decoración “a *candelieri*” o grutescos, se combinaban con motivos geométricos o fitomorfos, o una mezcla de ambos, en el caso de las ramas, hojas y flores se realizaban en su forma natural o diseños estilizados.



102. Esgrafiado sobre plata

2.5.3.8.6. Estofado

El origen del nombre se cree que se encuentra en la palabra italiana "*stoffa*", cuyo significado es tela rica.

El procedimiento del *estofado* se realizaba en las partes vestidas de la escultura, esta técnica era más compleja, ya que, con frecuencia, los colores no se aplicaban directamente sobre la imprimatura, sino sobre dorado con panes de oro y ya bruñida; sobre ella se pintaba con colores lisos, teniendo en cuenta las transparencias del oro subyacente. Luego, con ayuda del garfio, se retiraba la pintura, descubriendo así parcialmente el metal que había debajo, a modo de esgrafiado, con lo que se lograba la decoración deseada.



103. Detalle de estofado con relieve

El material principal era el pan de oro, pero también se trabajó sobre pan de plata o pan de cobre

A medida que se desarrolla la imaginería española en el siglo XVII o Siglo de Oro, se fue abandonando progresivamente el procedimiento del estofado sobre oro, y comienza a aplicarse los colores de las telas directamente con óleo, con lo que se consiguen valores y tonos, más naturalistas, propios de la pintura.

La escultura barroca fue una gran portadora de esta técnica. Sobre todo en la Escuela Andaluza. Era muy común utilizar esta técnica para marcar los pliegues de las vestiduras de las imágenes, y pretender simular que habían utilizado oro macizo.



104. Estofado ⁵²

Hay otro tipo de estofado realizado a **punta de pincel**. Esta técnica consistía en pintar con pincel dibujos de ramas, cenefas, dibujos geométricos, mascarones, grutescos, etc. sobre un fondo dorado. Igualmente esta técnica se aplicaba a los diseños sobre fondos coloreados. Imitando los diseños de los vestidos llamados estofas.

⁵² La Inmaculada de Martínez Montañés, Escuela Andaluza. Manto con técnica de estofado



105. Pintura a pincel sobre oro

Como se indicó anteriormente la aplicación de los colores debía respetar el simbolismo iconográfico, sobre todo si se trataba de imaginería religiosa.



106. Cenefa con grutescos estofados



107. Grutescos estofados a punta de pincel

2.5.3.8.7. Picado de lustre

La inspiración de los trabajos de repujado y de los orfebres desde la Edad Media sirvió de inspiración para una técnica decorativa empleada sobre el oro, llamada el picado de lustre.

Se han encontrado en Italia ejemplos de esta técnica desde 1272, como nimbos con decoraciones realizadas con incisos, pero es en el siglo XIV cuando esta técnica se usa para las decoraciones de los bordes, o de los fondos, y en los nimbos.

Durante el Renacimiento Italiano extendiéndose a los otros países europeos, esta técnica obtuvo un gran desarrollo, aplicándose a las orlas de los mantos, con diseños fitomorfos pero perfilados. En 1400 hasta entrada el siglo XVI el picado de lustre se utiliza en la decoración de los retablos y en las imágenes.

El picado de lustre consistía en grabar diferentes dibujos con pequeños golpes de cincel o punzones, hundiendo la superficie lisa dorada o la masa de estuco. Para ello se usaban cinceles cuyas puntas poseían formas diversas como bolas, estrellas, flores, etc.



108. Técnica de cincelado o picado de lustre

Los motivos utilizados más empleados han sido: estrellas, flores, rameados, rayadas, círculos ubicados en medio de rombos, etc. Combinando con estofado a pincel.

Para realizar las decoraciones grabadas sobre fondo blanco, se utilizaban punzones, sacabocados y cinceles. Si esta técnica se realizaba sobre fondo blanco, esta debía llevar varias capas para crear el efecto de relieve, y estar perfectamente pulida.⁵³

2.5.3.8.8. Brocado en relieve

La técnica para lograr un brocado en relieve, que imita un bordado de una tela con hilos metálicos, se lograba realizando los fondos con líneas muy finas y paralelas, a que asemeje los hilos metálicos. Otra técnica para lograr el relieve sobre una superficie lisa, era la técnica llamada *barbotina* en italiano, o “pastilla”, que se obtenía aplicando con pincel, varias capas de estuco fluido, realizando el diseño, hasta obtener el tamaño de relieve deseado, y luego aplicar el color.

Una vez secos éstos se podían “bordar” los diseños de hilos metálicos, alcanzando por su altura el nombre de “dos o tres altos”, en dependencia de la altura de ellos. Había relieves que estaban tallados en la misma madera, o para darle profundidad se aplicaba los efectos de sombra.



109. Brocado en relieve

⁵³ SLOAN, Annie. GWYNN, Kate. (1993). *Técnicas de pintura decorativa*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac. S.A. ISBN: 84-329-1341-3



110. Ampliación del brocado en relieve

2.5.3.8.9. Brocado aplicado

Ésta técnica conocida como Brocado aplicado, generalmente realizada sobre tallas de madera, trataba de replicar por medio de aplicaciones, los brocados lujosos de las telas de los vestidos

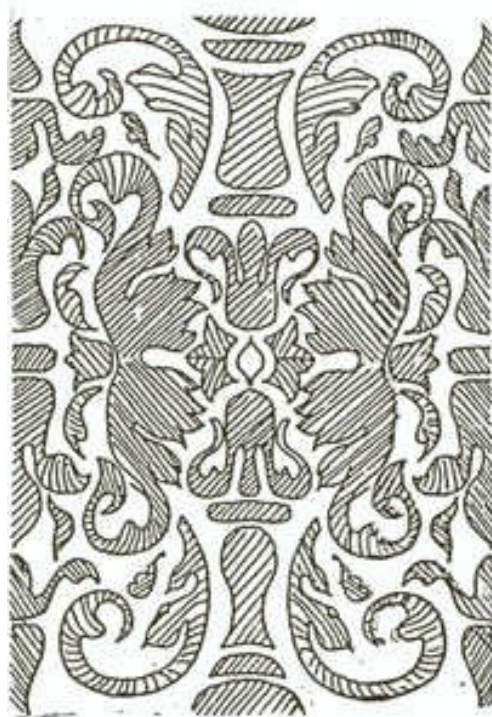
Consistía en la realización de un diseño, como una plantilla, pero se hacía fuera del objeto, para luego aplicarle repetidamente sobre la talla, hasta lograr la extensión que se requería.

El brocado aplicado podía ser un elemento aislado o podía complementarse con el brocado en relieve. Aunque su ejecución era muy complicada se lograba efectos muy semejantes a los de los bordados en tela.⁵⁴

⁵⁴ INNES, Jocasta. (1996). *Secretos decorativos. Acabados y tratamiento de superficies de estilo clásico y contemporáneo*. Barcelona: Editorial Blume. ISBN: 84-8076-232-2



111. Brocado aplicado



112. Esquema de un diseño de un brocado aplicado

2.5.4. Mascarilla de plomo

Durante los siglos XVII y XVIII se ejecutaron moldes para los rostros logrados a través de la fundición de algunos metales como la plata, el estaño y el plomo. Así se elaboraron las llamadas máscaras o mascarillas de plomo.

Con estas mascarillas se lograba realizar las encarnaciones más finas sobre todo para los rostros de las vírgenes, las caras de los niños dioses, los arcángeles y los santos.

La utilización de las mascarillas metálicas permitió que se coloquen ojos de vidrio, pestañas postizas, con el objeto de lograr más naturalidad y realismo a las imágenes.

Es durante el período del Barroco cuando tiene gran auge la escultura policromada realizada con "mascarillas metálicas". La principal escuela que realizó mascarillas metálicas fue la Escuela Andaluza tanto de Sevilla como de Granada, con Juan Martínez Montañés, que son las más representativas.

Los obradores se enorgullecieron de haber logrado esta delicada técnica, en un principio las esculturas llegaba de España a la Colonia, con las mascarillas ya colocadas en ellas, luego llegaron mascarillas, manos y pies sueltos para que sea adosados por los artesanos a las esculturas.

Existen registros de que en los talleres de la Época Colonial como el de Bernardo de Legarda, se hacían mascarillas con mezclas de estaño, plomo y plata, logrando perfeccionar la técnica para conseguir la mejor aleación hasta que obtuvieron resultados maravillosos que alcanzaron gran naturalismo debido a la suavidad de las encarnaciones, adquiriendo las pieles con la tersura de una porcelana, y el naturalismo con los ojos de vidrio y elementos postizos.

El procedimiento para realizar las mascarillas metálicas, empezaba con hacer un modelo o diseño utilizando el método de vaciado cuya técnica describe Cennino Cennini⁵⁵ en su “Tratado de la pintura”.

El modelo se realizaba en cera, yeso de Bolonia o arcilla, una vez que el modelo estaba seco, se impregnaba de grasa para posteriormente facilitar el desprendimiento del contra molde negativo. En el caso de usar un molde de cera, se utilizaba el método de cera perdida, que se derretía con el calor del plomo.



113. Molde negativo y positivo en yeso

El molde era luego utilizado para vaciar la aleación de plomo - estaño con el cual se obtenía la mascarilla original en positivo.

⁵⁵ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. CXLV11, CXLV111. Barcelona España: Editorial Sucesor de E. Meseguer. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3. Pag. 144 y 145.

Esta aleación líquida se vertía caliente, sobre un contra molde de madera, yeso o arcilla. Debía asegurarse que todas las partes visibles penetraran bien en el molde.

Se protegía los lugares donde iban los ojos de vidrio, los cuales en el molde debían quedar como un espacio vacío o hueco; el molde se dejaba enfriar. Una vez enfriado el molde se retiraba y se eliminaban los restos de grumos o excesos de material que podían haber quedado, después de ser desmoldada, y se procedía a pulirla dejando un bruñido ligeramente texturizado para que se adhiriera la base de preparación. Se continuaba con el proceso de montaje de los ojos de vidrio y finalizando con la encarnación.⁵⁶



114. Molde para realizar los ojos de vidrio



115. Ojos de vidrio para colocar en las esculturas

⁵⁶ Museo de Arte Colonial. Rostros Metálicos. Teresa Morales de Gómez, curadora y expositora Clara Inés Ángel Casas.



116. Mascarilla de plomo de la Virgen de Legarda ⁵⁷

Las mascarillas metálicas, una vez modeladas se fijaban a la cabeza de la imagen mediante pequeños clavos y tornillos, para recibir la policromía, se preparaba una mezcla muy homogénea y fusionada de goma laca y piedra pómez, que permitía una correcta adherencia de la capa de preparación.



117. Inmaculada de Legarda o Virgen de Quito ⁵⁸

⁵⁷ Foto autorizada y cedida por Lcdo. Julio Morales, septiembre 16 de 2010. Quito, Ecuador.

⁵⁸ Historia del Arte Ecuatoriano. (1985). Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, S.A.



118. Virgen con mascarilla metálica, ojos de vidrio y pestañas postizas

2.6. Tecnología de los encarnes

La técnica del “**encarnado**”, será analizada partiendo de su tecnología, los tipos de pigmentos usados y algunos procedimientos especiales que utilizaron para realizar este tipo de policromía, basados en los tratados de pintura de la época con la que se aplicó en la Escuela Quiteña.

Una de las características comunes de las Escuelas de escultura españolas y la Escuela Quiteña es su técnica de encarnado, este término se aplica tanto en pintura como en escultura a la manera de simular el color de la carne del cuerpo humano, en el caso de la escultura, ésta se aplicaba cuando la pieza estaba tallada y perfectamente lijada.

Las tallas realizadas por los imagineros de la Escuela Quiteña, resaltan por la finura, delicadeza y tesura de los encarnes, adquiriendo la apariencia de que fueron realizadas en loza o en marfil; este procedimiento, conocido como “encarnado”, era el más costoso de los trabajos de la época virreinal, y estuvo en manos de especialistas llamados encarnadores.

Este hermoso y brillante aspecto de rostros y manos se lograba primero aplicando a toda el área donde iba a aplicarse el encarnado, un preparado fino de blanco de zinc, o blanco de Albayalde, en sucesivas capas, pulidas cada una, y luego se aplicaba el color con diferentes veladuras de pigmentos, hasta lograr los colores adecuados en dependencia de la imagen que deseaban obtener, para finalizar con el abrillantado del color mediante el frotamiento continuo de la vejiga de cordero.

Los dos procedimientos que se deben realizar antes de aplicar la técnica del encarnado, son el Taponado o *emporado* y el del estucado o *imprimatura*, como se detalló anteriormente, son imprescindibles para realizar el encarnado.

El oficial del taller procedía a recubrir la madera con capas delgadas de yeso y cola; después de cada aplicación, esta debía ser pulida perfectamente hasta que el estucado consiga quedar perfectamente liso.

Una vez que el oficial consideraba que la pieza estaba lista para recibir la policromía, esta pasaba a manos del encarnador para que aplique el color.

Dentro de un taller, el color solo podía ser aplicado únicamente por los encarnadores, ya que eran los conocedores de la aplicación de los colores. En la Época Colonial la aplicación de los colores fue heredado por la tradición medieval de la que se habló anteriormente, eran simbólicos y debían estar íntimamente relacionados con el carácter y el tipo de imagen. Esta relación se aplicaba no solo a la vestimenta, si no a los encarnados.

Los escultores que habían adquirido gran maestría en la talla de rostros, manos y pies se dedicaron entonces únicamente a esta labor del encarnado, dejando a talladores menos expertos la elaboración del cuerpo de la imagen.

A partir del final del siglo XVII y durante el XVIII, los rostros y manos de plata o de la aleación de plomo- estaño se fijaban más adelante en la escultura de madera, que luego se procedía a estucarles y encarnarlas.

Las partes visibles del cuerpo, cabeza, manos, pies eran pintadas al óleo imitando las naturales, es decir, encarnadas, captando la apariencia física y el estado anímico no solo en la pies, sino en los labios, las cejas, el sonrojo de las mejillas, etc.

Los encarnadores aplicaban el color a todas las partes desnudas de la imagen, directamente sobre la base de preparación, o sea sobre el yeso. Esta encarnación podría quedar mate, semi mate o a pulimento; ésta última daba un resultado muy brillante.

Las primeras capas se daban con albayalde, en algunos casos coloreados, para luego aplicar capas de color por medio de veladuras de óleo, estas debían ser muy sueltas; hasta lograr los diferentes tonos de la piel, permitiendo la mezcla óptica de los colores superpuestos, inclusive nunca se descuidaba la transparencia de la piel, notándose hasta el color azulado de las venas, las cuales eran dibujadas finamente debajo de las primeras capas de veladura, luego de varias aplicaciones es donde aparecía la policromía.

Los colores de sombras eran los primeros en aplicarse, tales como los azules, verdes y ocre; luego se daban los colores claros, el blanco, el rosa y el amarillo; para finalizar la aplicación con los colores de resalte que son el naranja y el rojo, este último se usaba para lograr el sonrojo en las mejillas, las rodillas y los codos de los niños Jesús o los querubines.

Para representar las heridas y moretones de Cristo recibidos en su crucifixión o para las sombras de barbas incipientes de personajes imberbes se usaba el azul oscuro, el verde y el violeta.

La línea de los ojos, las pestañas y el rojo de los labios se aplicaba antes de que la pintura se secara.

El proceso finalizaba con darle un acabado extremadamente fino al encarne, para lo cual se utilizaba la vejiga de cordero, se aplicaba con golpes suaves sobre el encarne todavía fresco, para ayudar a difundir y alisar el color frotando continuamente la superficie.

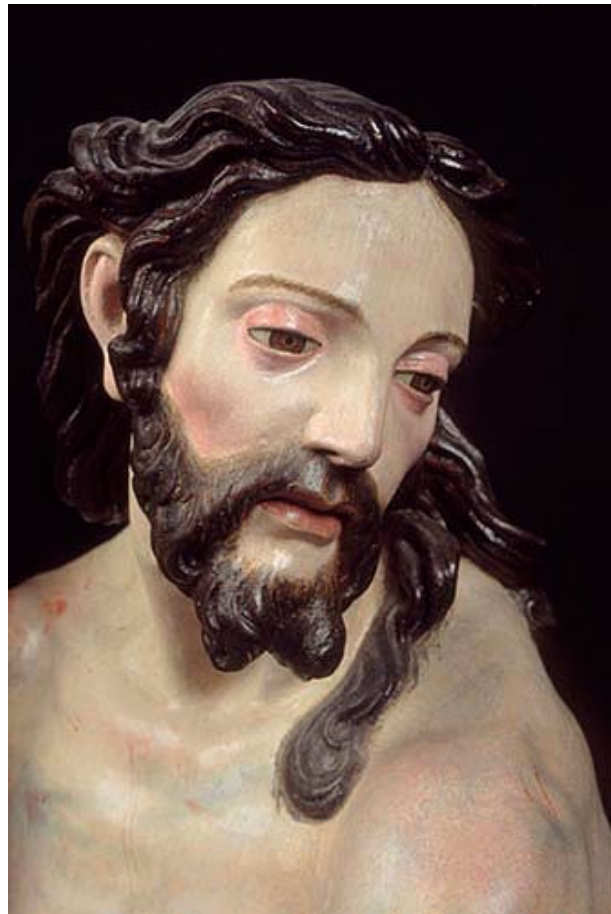
Cuando la pintura estaba en el proceso de secado, que impedía el deslizamiento adecuado de la vejiga, esta se humectarla con la saliva. El continuo frotamiento del encarne se realizaba hasta alcanzar un pulido perfecto.

Había tres tipos de encarnes: mate, a pulimento y mixta. El pulimento brillante y mixto fueron los de mayor acogida en los imagineros de la Escuela Quiteña.

Las encarnaciones mate, muy habitual en la producción de las escuelas españolas, permitía sombreados que modelaban el rostro, las veladuras permitían que la imagen tenga un aspecto más humano.

2.6.1. Encarnación mate

La técnica más antigua es la encarnación mate, esta consistía en dejar las superficies opacas; a pesar de ser ésta técnica la que presentaba mayor naturalidad a la imagen, rara vez se usó en América; recientes restauraciones realizadas en el convento de San Francisco de Quito, se ha encontrado que el encarne mate aparece en esculturas desde el siglo XVI, pero en el siglo XVII la producción de escultura mate disminuye notablemente.



119. Encarnación mate

Según Manuel Samaniego para lograr la encarnación mate se debía hacer con tinta de albayalde y rojo, mezclado con aceite de linaza o de nueces.⁵⁹

2.6.2. Encarnación a pulimento o brillante

No son encarnaciones que se ven visualmente naturales, este tipo de técnica se uso desde el siglo XVI.

Se realizaban con óleo, albayalde de Venecia y el barniz que se aplicaba, es el que daba este tipo de acabado brillante, aunque ese brillo también se obtenía si se frotaba continuamente con la vejiga de cordero, pero resultaba una labor bastante larga.



120. Encarnación brillante⁶⁰

⁵⁹ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo.

⁶⁰ Cristo atribuido a Caspicara. *Historia Del Arte Ecuatoriano*. (1985). Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, S.A.

2.6.3. Encarnación mixta

Esta técnica se obtenía primero con la realización del encarne a pulimento y luego se aplicaba el encarne mate, para que pierda el lustre y así se obtenía matizar suavemente la piel.



121. Encarnación mixta

2.7. La diferencia de encarnes

De acuerdo al tratado de pintura de Manuel Samaniego recopilado por el Padre José María Vargas, cada encarne tenía que ser ejecutado de acuerdo a su representación simbólica, detallada profusamente en un capítulo especial de su Tratado de Pintura que se refiere a “*El colorido y sus circunstancias*”, donde expone cada uno de los materiales y procesos utilizado para cada tipo de imagen.⁶¹ Ver anexo N° 1.

Igualmente Samaniego, detalla la autoría de una descripción muy específica sobre las medidas del cuerpo humano para cada tipo de imagen, realizando una recopilación de conceptos generales sobre otros temas como la simetría del dibujo, la forma de resaltar

⁶¹ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 79

las expresiones humanas a que se reflejen, no solo en el rostro, sino en la figura; los colores de los paños que deben aplicarse a cada imagen de acuerdo a su iconografía, entre otros temas.

Según menciona algunos de los conceptos fueron obtenidos de personas que él consideraba eminentes en la materia del arte. Al hablar del tema de los encarnes, Samaniego (aprox. 1780) se expresa con estas palabras:

Y pues no es ajeno del intento, y nos acercamos al fin de este libro. Lograré algunos preceptos generales de los que escribió en lengua flamenca Carlos Bexmandes, natural de la ciudad de Hadem en Holanda, en su Libro de la Pintura, de quien hemos hecho mención, y lo seguiremos en adelante. (65).⁶²

Según explica, cada uno de los colores y pigmentos y el orden que deben aplicarse para realizar los diferentes tipos de encarne. Estos tenían que ser realizados en función de la imagen que tenían que representar, basado en su expresión y su iconografía.

Hace varias especificaciones sobre los diferentes encarnes: para la Virgen, dos tipos diferentes de encarne para la Virgen Dolorosa; a Jesucristo, que igualmente hace diferencias en dependencia del tipo de expresión que se quiere hacer, sea Gloria o agonía; algunos encarnes para Santos, enfatiza sobre algunos Santos específicos; los niños Jesús; las imágenes de personas viejas; los colores para representar las nubes que acompañan a algunas imágenes; al igual que los encarnes para otras razas como los indios o los negros y mulatos, entre otros.

Una de las especificaciones especiales que hace Samaniego es sobre que colores y la técnica para las cejas, las barbas y el cabello.

Los diferentes tipos de encarne se basan en la aplicación de ciertos pigmentos y colores que serán detallados más adelante.

⁶² VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 65

CAPÍTULO III

ESTUDIO SOCIO POLÍTICO Y ECONÓMICO DE QUITO DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII, XVIII y XIX

En este breve análisis histórico se exponen las características administrativas, políticas y económicas en las que se encontraba Quito durante este período, así como el ambiente gremial y socioeconómico de los artesanos, los artistas, los talleres y el origen de las Cofradías.

Igualmente, se realiza una breve reseña de la Congregación Religiosa Jesuita en Quito, el surgimiento de la devoción a la Virgen de Loreto y su fiel devota Santa Marianita de Jesús, cuya imagen reposa en el Altar Mayor de la Iglesia de la Compañía de Jesús.

Se analizará la historia del Retablo de la Virgen de Loreto, su iconografía y contexto histórico.

Para poder establecer un análisis socio político y económico del Ecuador desde la conquista de España es necesario dividirlo en tres períodos:

3.1. Primer periodo colonial

Empieza desde los primeros años de la conquista hasta finales del siglo XVI. Esta etapa se caracteriza por la reorganización social, política y cultural de los pueblos conquistados, que significó el establecimiento de nuevos estados de poder y de relaciones sociales.

El sistema político de España contemplaba la creación de villas o centros urbanos con sus respectivos Cabildos, Audiencias, Diócesis, etc., las cuales servían para poder realizar un control socio político y económico.

Según los historiadores del Ecuador, cronológicamente las villas fueron fundadas desde 1534 con Quito como la primera y finaliza en 1575 con la de Riobamba, pero se conservaron algunos asentamientos indígenas que tenían cierta relación con las villas que fundaron y que estaban dirigidas por los caciques en cada comunidad.

Esta conservación de algunas estructuras comunitarias de los indígenas les permitió a los conquistadores el disponer de un sistema de tributo, ya que casi todos los caciques indígenas trabajaban dentro del esquema del nuevo gobierno español ya sea como delegados para recaudar los impuestos o con ciertos cargos burocráticos.

En 1544 surgen las llamadas “Leyes Nuevas” que promueve Bartolomé de Las Casas, para apaciguar los continuos conflictos que había entre los conquistadores en la administración de las nuevas tierras americanas. Estas leyes buscaban no solo evitar los continuos abusos de los encomenderos españoles en contra de los indígenas, si no también centralizar el poder político y económico de la corona española.

En 1545 se crea la Diócesis con el señor García Días Arias como Obispo de Quito, con el objetivo de estructurar un tipo similar al de la Corona española de administración religiosa, la cual ejercía una amplia jurisdicción desde el norte de Perú hasta el sur de Colombia.

Cuando en 1563 se crea la “Real Audiencia de Quito” ésta tenía una jurisdicción similar a la de la Diócesis pero incluía un vasto territorio en la Amazonía; administrativamente estaba conformada por un Presidente, siendo el primero el señor Hernando de Santillán, nombrado un año más tarde de la creación de la real Audiencia, cuatro Oidores, un Fiscal, un Alguacil mayor, dos Escribanos y un portero.

3.2. Segundo periodo colonial

Este segundo período se lo considera a raíz de la explotación de las minas de plata de Potosí, en la actual Bolivia, creando un sistema económico integrado que duraría los siglos XVI y XVII.

La Real Audiencia de Quito se integró a este sistema económico de dos formas distintas, la primera que fue a través del desarrollo de la producción textil, realizada en los obrajes; que eran centros organizados en talleres, dedicados a la manufactura de textiles y la segunda, igualmente importante, por una gran producción agrícola, sobretodo con el cultivo de cereales como cebada y maíz y legumbres, generando una gran prosperidad económica.

Los Obrajes se concentraron en Quito, Riobamba y Latacunga principalmente, y que según los historiadores ⁶³ llegaron ha establecerse alrededor de cincuenta obrajes, existiendo dos tipos básicamente: los comunitarios que pertenecían a los grupos indígenas, disponiéndoles de un trabajo que les permitía pagar los tributos; y los obrajes particulares, cuyos dueños por lo general eran españoles comerciantes, pero la fuerza laboral era realizada por indígenas, bajo el consenso de la Corona Española.

⁶³ KENNEDY Troya, Alexandra. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia, Guipúzcoa, España: Editorial Nerea.

3.3. Tercer período colonial

Este período va desde el siglo XVIII hasta la República, donde la producción minera decayó y por lo tanto afectó igualmente al sistema económico que había surgido en toda la nueva colonia, la producción de textiles en los obrajes de la Sierra también se vio afectada por esta situación; en esta época surge igualmente un comercio con productos extranjeros.

Contrario al decaimiento de la producción textil en la Sierra, empieza a surgir en la zona de la Costa, una producción agrícola basada en el cacao. Con el pasar de los años empieza a crearse y expandirse un tipo de explotación agraria con el surgimiento de grandes haciendas (latifundio) bajo un sistema de “concertaje” donde el trabajo de los campesinos en las tierras debía ser pagado con un salario, que en la mayoría de casos nunca se cumplió, ocasionando que los campesinos no podían pagar sus deudas y los patrones tomaban medidas extremas como enviarles a la cárcel por incumplimiento de pago.

Los indígenas, por falta del cumplimiento del salario, iban adquiriendo deudas para realizar algunas celebraciones religiosas como los entierros, los de ser priostes, fiestas de bautizo etc.

Para poder adquirir mayor riqueza la Corona española adoptó algunas políticas llamadas Reformas Borbónicas, que permitía diferentes objetivos como la emisión de moneda, la venta de cargos públicos y títulos de nobleza, legalizaciones de tierras etc.; inclusive esta ambición alcanzó a la comunidad Jesuita, que fue expulsada de los territorios americanos, pasando todos sus bienes a la Corona española.

Las medidas tomadas por la Corona, actuaron, años más tarde, en su contra, ya que aumentó notablemente el poder de los grupos criollos en la Colonia, fortaleciendo a estos grupos con actos que culminarían con la independencia de las Colonias.⁶⁴

3.4. Organización política de Quito durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX

Desde el momento que se descubre América y durante la conquista, comienza un proceso de organización tanto a nivel económico como a nivel territorial, este proceso

⁶⁴ VAZQUEZ, Germán / MARTÍNEZ Díaz, Nelson. (1990). *Historia de América Latina*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías.

de organización estaba supervisado por el “Consejo de Indias” quien fue el encargado para realizar todos los asuntos en América.

De forma equivocada llamamos a las tierras descubiertas en América “colonias” ya que la Corona de Castilla nunca las llamó colonias, sino “Reinos de las Indias”, pero dados los resultados de sus imposiciones a nivel administrativo, el tipo de organización social y económica, dieron como resultado un colonialismo puro.

Hasta 1518 las tierras conquistadas jurídicamente eran consideradas como propiedad en partes iguales del Rey Fernando de Aragón al cual le llamaban Fernando el Católico, y la otra mitad a la Reina Isabel de Castilla conocida como Isabel la Católica, estos reinos de las Indias se administraron como señoríos reales. Un año más tarde las Indias Occidentales se incorporaron al reino de Castilla como parte de ella.

La organización del Estado Español manejado desde la península Ibérica consistía en dos tipos de instituciones: El Consejo de Indias y la Casa de Contratación, ambas representaban la autoridad y el poder del Rey en las nuevas tierras, por considerarlas de su posesión, no solo por su descubrimiento, sino por su conquista.

3.4.1. El Consejo de Indias

El consejo de Indias es quien ejercía el gobierno de las colonias, era el responsable de establecer los impuestos y la forma que los mismos tenían que ser recaudados. Una de sus obligaciones era la de proteger a las nuevas culturas descubiertas en América.

En América había dos tipos de grupos sociales, los funcionarios y el clero conformado por el clero regular y el clero secular. El clero regular con el beneplácito del Consejo de Indias, era el encargado de realizar las labores de evangelización con la población indígena, pero el clero secular se ocupaba de la mayoría de las sedes episcopales en las recién descubiertas tierras, realizando sus labores con la misma rigidez a nivel de jerarquías que en España, donde los obispos y arzobispos controlaban al clero regular, sin permitirles que estos pudieran tener ninguna jurisdicción sobre seglares si no tenían un obispo.

3.4.2. La Casa de Contratación

A pesar de que era una institución que funcionaba desde España, la Casa de Contratación tenía bajo su jurisdicción la supervisión de las relaciones comerciales y

sus actividades en América, por ende ejercía todo su poder sobre los asuntos mercantiles y marítimos.

La Corona, para poder fiscalizar y controlar su flamante “adquisición” fue creando diferentes instituciones en América, bajo la autoridad y el poder real, como fueron los Virreinos, las Reales Audiencias, las Capitanías Generales, los Cabildos y las Gobernaciones; con sus particulares funciones y competencias cada una.

3.4.3. El Virreinato

El Virreinato era presidido por un virrey, quien en nombre de la Corona, se encargaba de la administración del área que le fue establecida

El título de Virrey se utilizaba para representar a la monarquía en las tierras situadas fuera de los límites fronterizos de la corona.

Desde 1535 que empieza el Virreinato en América, los Virreyes eran elegidos entre miembros de la nobleza castellana y por ende tenía amplios poderes, aunque estos estaban oficialmente muy controlados. Este mandato lo ostentaban durante seis años que luego se redujeron a tres, pero con posibilidad de renovación.

Como la Corona iba creando instituciones administrativas de acuerdo a su criterio, durante los siglos XVI y XVII sólo se crearon dos virreinos: el Virreinato de la Nueva España (1535) que comprendía el actual territorio de México, Centro América hasta Panamá, y el Virreinato del Perú (1542) cuya jurisdicción cubría desde Panamá hasta los actuales territorios de Chile y Argentina.

El Virreinato de Perú no abarcaba los territorios costeros venezolanos y las Antillas, ya que éstos pertenecían a la Audiencia de Santo Domingo.

Desde la creación de estos dos Virreinos la burocracia se extendió a todos los confines de las nuevas tierras conquistadas, con presencia real en la creación de otras instituciones como las Audiencias, Capitanías Generales Gobernaciones, Cajas Reales, Alcaldías mayores y Corregimientos.

La administración municipal era ejercida por los indios-encomenderos, vecinos y criollos, pero la burocracia de profesionales criollos venía desde España con nombramientos de 5 hasta 10 años. Estos cargos fueron aumentando considerablemente en el siglo XVII.

Durante los dos siguientes siglos, eso es el XVIII y el XIX se subdivide el Virreinato de Perú y parte de su extensísima jurisdicción se divide en dos Virreinos, el de Nueva Granada en 1717 que dura en la primera etapa, porque fue disuelto, hasta 1723, pero nuevamente se establece en 1739, que tenía jurisdicción en lo que actualmente son los territorios de Venezuela, Colombia y Ecuador; y el Virreinato del Río de la Plata (1776) con jurisdicción en los actuales territorios de Argentina, Uruguay, Paraguay y parte de Bolivia.

3.4.4. Las Reales Audiencias

Las Reales Audiencias actuaban de enlace entre los Cabildos y el Virrey, su organización política-jurídica interna estaba formada por jueces, que representaban los tribunales de justicia, pero con un límite jurisdiccional, el cual se encargaba de solucionar los pleitos que surgieran en un determinado territorio.

A los jueces se les conocían como los oidores. Más tarde y como parte de las Reales Audiencias, se aumentó un fiscal que ocupaba el primer lugar después del Virrey.

Las Reales Audiencias ejercieron el mando en América antes de que aparezcan los Virreinos, para consolidar la autoridad real en el gobierno colonial.

Cronología de la creación de las Audiencias en el siglo XVI

Los territorios de la actual República Dominicana como fueron el origen del descubrimiento de América fue donde se nombró la primera Audiencia y actuó como tal desde 1524 hasta 1527, en total se formaron once audiencias en tierras americanas y una en Manila en Filipinas, que cronológicamente fueron nombradas así: La Audiencia de México (1527), La Audiencia de Panamá (1530), La Audiencia de Lima (1542), La Audiencia de Los Confines o Guatemala (1543), La Audiencia de Santa Fe de Bogotá (Colombia) (1549), La Audiencia de Nueva Galicia o Guadalajara (México) (1548), La Audiencia de Charcas (1559), La Audiencia de Buenos Aires (1561), La Audiencia de Quito (1563) y finalizó con La Audiencia de Chile (1563).⁶⁵

⁶⁵ LADERO, Quesada, Miguel Ángel. (1978). *Historia de América Latina. España en 1492*. Bogotá: Editorial Hernando Avella Sucesores Ltda. ISBN: 84-207-4485-9

3.4.5. Las Capitanías Generales

Estas tenían como su principal responsabilidad el ejercer el dominio militar sobre las nuevas tierras, ejerciendo funciones relacionadas con la guerra, como manejar y dirigir los presidios y las cárceles, siempre y cuando éstas sean fortalezas; sus otras responsabilidades era la de administrar cualquier tipo de estrategia ya sea política o económica de la Colonia.

Las decisiones de las Capitanías Generales podían ser apeladas ante la Junta de Guerra de las Indias o ante la Real Audiencia.

En la Colonia solo fueron cuatro territorios los que mantuvieron Capitanías Generales: Guatemala en 1544, Caracas en 1773, Chile en 1778 y Cuba en 1795, ya que la Corona ordenó unificarse los títulos con el de Virrey, Presidente o Gobernador.

3.4.6. Los Cabildos

Los Cabildos eran una forma de gobierno organizada por los habitantes de una villa o un municipio, pero en realidad quienes realmente mediaban eran los virreyes, era la base política de la colonia, estaban regidos por el modelo de ayuntamiento castellano medieval que funcionó en su momento en la Península, pero lo aplicaron a la Colonia por considerarlo adecuado.

Cada cabildo era conformado por un grupo de vecinos elegidos mayormente por los cabezas de familia, estos estaban formados entre 6 a 12 Regidores y dos alcaldes mayores, que eran elegidos anualmente.

Para controlar el sistema de cabildos el Rey o el Virrey nombraba a los llamados Corregidores, siempre y cuando no vivieran ni tuvieran ninguna propiedad en la villa o el distrito donde tenía que actuar.

En algunos casos fueron elegidos indígenas que manejaban las villas o regiones con población indígena.

3.4.7. La Gobernación

Eran organizaciones que tenía competencias administrativas, legislativas y judiciales; pero divididas en su dependencia ya sea a las Reales Audiencias para lo judicial, y a los

Virreinos en lo Administrativo, dirigidas por lo general por un Gobernador, pero si éste no sabía de leyes, era ayudado por un asesor letrado, nombrado por el mismo.

El cargo de Gobernador que duraba de 3 a 8 años, servía como instrumento de control de la Corona, normalmente era el primer conquistador de una provincia. Al fallecimiento de este, el rey recobraba el cargo vacante y nombraba a un nuevo funcionario para que ocupara el cargo por un período similar a criterio del monarca.

El Gobernador era la máxima autoridad judicial y administrativa de una región, bajo su jurisdicción estaba el control militar de la provincia, aunque esta función a veces la desempeñaba la Capitanía General, usualmente ocupada por militares.

Para poder controlar a las Gobernaciones e inclusive a los Virreyes, la Corona instituyó un sistema de “visitas” por medio de El Visitador, el cual tenía que informar al Rey de cualquier tipo de abuso que la autoridad cometiere, e inclusive podía proponer las reformas que creyere necesario.

3.4.8. La encomienda

Esta institución de inspiración feudal establecía la servidumbre a los grandes señores donde un grupo o comunidad de indígenas se les entregaba como encomienda a los españoles, como gratificación por su servicio prestado a la Corona, y el Encomendero adquiría la obligación de protegerles y adoctrinarles. Una vez que el encomendero moría, la encomienda regresaba a la Corona.

El resultado es que ésta protección y adoctrinamiento no lo tomó el Encomendero como una obligación, ya que los indígenas tenían que pagar anualmente un precio, sea este en especies o en oro.

En un inicio los indígenas que servían a un encomendero eran libres, aunque la posesión de encomendado era intransferible, pero poco a poco esta organización se transforma en un sistema de abuso de los colonos encomenderos hacia los indígenas, la explotación, la mala alimentación y exceso de trabajo, sumado a epidemias que estos indígenas sufrieron, hizo que la mano de obra disminuya en extremo.

Ante esta nefasta situación, la Corona en 1542 promulga las llamadas “Leyes Nuevas”, donde se prohíbe la concesión de nuevas encomiendas y en 1549 elimina el trabajo sin

paga de los indígenas, llegando a aprobar que los indígenas pudieran ser contratados pero con un pago por adelantado de un jornal.

3.5. Estructura social de Quito durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX

Como era lógico, la convivencia de diferentes culturas tuvo grandes choques, ya que tenían que aprender a coexistir, los europeos, los indígenas y más tarde los negros; esta mezcla y cruces étnicos y mestizaje, durante la colonización fue mucho más determinante de lo que ahora lo consideramos; “mestizo” en la época colonial se consideraba al descendiente únicamente de español con india, los otros tipos de cruces étnicos tenían cada uno su nombre propio; en la actualidad un “mestizo” es cualquier cruce interétnico que se dé.

Durante el primer siglo de la conquista la sociedad estaba clasificada en varios grupos, los conquistadores y sus descendientes criollos, pero aunque los criollos formaban parte de las capas sociales más altas, también había algunos ubicados socialmente en la clase media, que se expandía rápidamente.

Dentro de las clases sociales altas, existía una nobleza indígena, al igual que los funcionarios y el clero. Esta clasificación de castas es la que poseía la riqueza, mientras que los mestizos tenían poco acceso a las propiedades o a tener bienes y por lo general vivían en la pobreza y ocupaban cargos o mandos subalternos⁶⁶

Los indígenas eran pobres y constituían la mano de obra asalariada, pero quienes estaban al final de la escala social eran los negros, los mulatos o los zambos que era la mezcla de negro con india.

La sociedad estaba estructurada en primer lugar por los españoles quienes podían ocupar los cargos administrativos más importantes, en un segundo lugar se encontraban los criollos que eran los españoles nacidos en tierra americana, que podían participar en actividades mercantiles o en puestos gubernamentales, pero con ciertas restricciones. En un tercer lugar se encontraban los mestizos, quienes sufrían de discriminación por sus orígenes indígenas.

La agricultura y la labor artesanal, al igual que la posibilidad de acceder a posiciones eclesiásticas fueron ejercidos por los mestizos, considerados la primera escala social, en

⁶⁶ KENNEDY Troya, Alexandra. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia, Guipúzcoa, España: Editorial Nerea. ISBN: 84-89569-83-5

la siguiente posición estaban los indígenas que se constituían en la mayor fuerza laboral, dejando a los negros, en el último escalafón social ya que fueron traídos como esclavos, carecían de derechos ya que pertenecían a sus dueños, generalmente trabajaban en las minas o plantaciones.

El mestizaje, que en un principio se dio con mucha violencia, por los abusos y las prácticas de segregación marcadas en el plano social, económico y cultural utilizadas por los españoles que llegaron a colonizar América, acentuada por la sobreexplotación en el trabajo, los tributos abusivos, la discriminación racial; también sucedió por otras razones, una de ellas era el escaso número de mujeres que vinieron a las nuevas tierras al inicio de la conquista, alcanzando en las primeras décadas solo un 17%, sumado a las violaciones o raptos de mujeres, o a mujeres regaladas o adquiridas como botín de guerra, más algunos cruces étnicos voluntarios por parte de algunas mujeres nativas con el afán de mejorar su calidad de vida, hizo que este mestizaje tuviera una aceptación por parte de la Corona Española.

Ante estas formas de convivencia nada aceptadas por la Iglesia Católica, ésta permitió e inclusive recomendó los matrimonios interraciales con el fin de sacramentar las relaciones. Las uniones entre españoles y mujeres indígenas promovieron el surgimiento de un verdadero mestizaje; proceso que fue cobrando mayor importancia en la sociedad colonial a medida que avanzaban los años. Las distintas mezclas étnicas hicieron muy complejo el escenario social, en consecuencia se formó una división de la sociedad en “castas”.

El sistema de castas funcionaba como una manera de clasificación de las personas por el tipo de cruce étnico, creando distintos “tipos” de sociedad colonial. Los principales nombres utilizados para definirles en castas fueron:

De español e indígena: mestizo

De Indio con negra: zambo

De indio con mestizo: coyote

De coyote con indio: chamizo

De blanco con negra: mulato

De mulata con blanco: morisco

De español con morisca: albino

De albino con blanco: saltatrás



122. Las castas en América⁶⁷

La conquista de América generó un proceso migratorio intenso hacia las nuevas tierras del territorio peninsular, poniendo en peligro su propia producción.

Mientras tanto las nuevas autoridades indianas fomentaron la creación de industrias manufactureras para procurar el abastecimiento de artículos necesarios para subsistir, de la cada vez más creciente población.

La creación de manufactura, como único remedio eficaz para procurar este abastecimiento, se vio mermada por la falta de capital y de mano de obra especializada, por lo que las colonias se convirtieron en un mercado de consumo de productos europeos, compensando con el suministro de metales preciosos y de algunos productos como el azúcar, el cacao, y colorantes como el añil y la cochinilla.

⁶⁷ Blog de México publicado por Cecilia López en: enp2mexico.blogspot.com/p/la-conquista-de-ame... el martes 7 de septiembre del 2010 a las 20:54.

Otra de las fuerzas de producción durante el siglo XVI fue la de la agricultura bajo el sistema de pago de salario, con excepción de los ingenios azucareros y de plantaciones, donde utilizaban mano de obra de esclavos negros.

La primera manufactura que se dio en América fue a través del Obraje, que se iniciaron en Puebla, en México en 1539, llegando a existir, solo en México más de 80 obrajes, en el Virreinato de Perú a fines del siglo XVI llegaron a existir 300 obrajes, los cuales se vieron ampliamente favorecidos por la existencia de un mercado interno muy estable formado por los indígenas y los mestizos. Esta excelente producción textil se extendió hasta el siglo XVII.

Los indígenas fueron obligados a trabajar en los obrajes para poder pagar sus tributos, pero en 1601 la Corona Española prohibió el trabajo de los indígenas en los obrajes, por considerarlo abusivo y muy duro.

Los indígenas entre 18 y 50 años, con excepción de los caciques, sus hijos, o aquellos indígenas que se encontraban realizando funciones administrativas, tenía que pagar tributos, recogidos por los caciques de la comunidad o un responsable de la misma, para ser entregado a los encomenderos, estos tributos podía ser cobrados con jornales de trabajo, en metales, en ropa o en alimentos.

Los obrajes en Quito alcanzaron su máxima producción, llegando a trabajar entre 160 a 225 de ellos en un solo obraje, pero lamentablemente con la explotación laboral hacia ellos, obligándoles a trabajar en jornadas abusivas y muy duras, para pagar sus tributos, intervino la Corona (1601), prohibiendo el trabajo indígena en los obrajes.

Poco a poco los mestizos empiezan a participar en la vida pública, con demandas de participación nuevas, hacia mediados del siglo XVII los trabajos más duros fueron relegados a los grupos de esclavos negros que llegaron a la Real Audiencia.

Durante el siglo XVII las industrias casi no prosperaron, con la excepción de los obrajes, las industrias navales y las industrias de sederías. La industria naval en Cuba y Panamá tuvo un gran desarrollo en el siglo XVI y XVII, llegando a cubrir el 40% del total de la flota de las Indias.⁶⁸

3.5.1. Los Gremios, los Artesanos y las Cofradías

Desde los primeros tiempos de la llegada de los españoles a América empieza la construcción de iglesias y conventos con conceptos arquitectónicos basados en el

⁶⁸ LEDDY Phelan, John. (1995). *El Reino de Quito en el siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador. ISSN 0121-1617

Renacimiento, eran construcciones que giraban alrededor de una plaza principal, sea ésta cuadrada o rectangular, donde estaba la iglesia, las oficinas públicas y los ayuntamientos. Alrededor de estas plaza se trazaba calles paralelas y perpendiculares entre si, para que habitaran los nuevos pobladores de las villas.

Las congregaciones religiosas tenían la responsabilidad de la evangelización, por lo que sus iglesias y conventos se convirtieron en lugares de instrucción religiosa.

Esta instrucción religiosa comienza como una forma determinante de finalizar con las creencias consideradas idólatras de los pueblos indígenas, pero paralelamente empiezan a promover el arte, con la creación de escuelas de pintura y escultura, donde artistas españoles les enseñaban estos oficios.

La escuela de Artes y Oficios, fundada por el sacerdote franciscano Fray Jodoco Ricke, en 1552, junto a Fray Pedro Gocial, son quizá los primeros en dar a conocer al mundo esta grandiosa manifestación, al transformar el colegio San Andrés en el lugar donde los primeros artistas mestizos e indígenas se formaron.

Según los libros del Cabildo, la organización social de la Colonia estaba basada en los “Gremios” los cuales estaban formados por artesanos de una misma profesión que se unían para realizar un función artesanal determinada.

Uno de los aspectos más relevantes de la historia del arte en Ecuador surge a través de los talleres artesanales, que estaban bajo el control de los Gremios, los cuales dieron, sin lugar a dudas, una de las más importantes expresiones artísticas de toda América, que surge desde el siglo XVI hasta casi todo el siglo XIX, esta representación artística fue el resultado de habilidades aprendidas por artesanos locales, indígenas, criollos y mestizos, orientados por maestros europeos.

Cada gremio, aunque eran vigilados por el Cabildo, tenían su propia organización interna en función del tipo de artesanía que le correspondía realizar, de esta manera se podía garantizar su éxito particular, siendo el gremio de los plateros el que adquirió mayor importancia de entre todos ellos.

La pertenencia a un gremio, aseguraba al artesano y al aprendiz mejores condiciones de trabajo, además de una cierta libertad de acción en el mercado. Los gremios fijaban los precios y los salarios, en contraposición contra los trabajadores libres y no agremiados.

En un principio los maestros artesanos rechazaban al indígena que realizaba trabajos similares, pero como la competencia de los indígenas era fuerte, gradualmente fueron

integrándoles dentro de los gremios, con excepción del gremio de los orfebres que solo admitían dentro de su grupo a españoles para que realicen distintos oficios en oro o plata.

En la segunda mitad del siglo XVII algunos de los territorios de norte de la Real Audiencia sufrieron de varios ataques de la naturaleza, como terremotos, inundaciones, erupciones y sequías. Estos trágicos eventos fueron utilizados por las órdenes religiosas para crear y despertar una renovación de fe y de protección, por lo que los gremios tuvieron Santos Patronos a los cuales les reverenciaban con procesiones en las fechas de celebración de su Santo Patrono.

Los gremios a través de sus Cofradías iban consolidando las artes desde una visión barroca quiteña, llegando a tener un nivel superior en Quito que con respecto al resto de ciudades de la Real Audiencia; en 1746 Quito tenía 33 gremios que representaban a 41 oficios distintos, estos diferentes oficios se unían en un mismo Gremio dependiendo de la demanda, podían agruparse los escultores con los doradores y encarnadores, si eso era lo que la demanda requería.

Los oficios similares se agrupaban dentro de los gremios, por ejemplo: los gremios de textiles: Cardadores, Hiladores, Tejedores, Tintoreros, Alfombreros, Botoneros, Sombrereros, Sastres; El gremio de plateros, Plateros, Batihojas; el gremio de pintores: Pintores y Doradores, Los gremios de los hierros: Herreros, Fundidores, Espaderos, Paileros; Los curtidores en Curtidores, Zurradores, Silleros, Petaqueros, Zapateros, El gremio de la construcción en: Albañiles, Maestros de obra, Arquitectos, Ingenieros, Tejeros, Canteros; los gremios relacionados con la madera: Carpinteros, Imagineros, Entalladores, Torneros, Cedaceros, Guitarreros, Organeros; los de Alfarería: Olleros, Ceramistas; los cereros: Cereros, Candeleros, los de los Barberos, en alimentos: Panaderos, Carniceros, Molineros, Carboneros, y etc.

Desde el siglo XVIII se podría decir que el reconocimiento de la labor artística de los gremios mejoró y fueron considerados y valorados por su trabajo artístico, inclusive el de los pintores ya fechaba sus obras, sobre todo las de exportación, le ponían el lugar de origen, Quito, por el reconocimiento y fama que esta tenía.

El trabajo en los gremios estaba basado en una enseñanza de prácticas, y no se conoce con certeza pero se cree que utilizaban manuales traídos de Europa, principalmente de España e Italia, como el de Arte de la Pintura (1649) de Francisco Pacheco o Breve

compendio de la carpintería de lo blanco (1633) de Diego López de Arenas entre otros, que años más tarde Manuel de Samaniego recoge en su Tratado de Pintura. Estos manuales les servían para consulta de las proporciones de las figuras, medidas del cuerpo, posición o espacio de las figuras, disipar alguna duda sobre las técnicas, etc.

Como se comentó anteriormente casi todos los gremios tenían un Santo Patrono y la celebración de las fiestas con procesiones en el día del Santo Patrón, que servía para la unir a los agremiados. Los gremios se extendían por todas las provincias.

Uno de los primeros gremios que pidió al Cabildo eclesiástico que le permita tener una cofradía fue el Gremio de los Plateros, que eligió como su Santo Patrono a San Eloy.

Los albañiles tenían a su cargo el culto de El Salvador, inclusive tenía su propio altar en la Iglesia del Sagrario, el gremio de pintores y escultores se unieron en una cofradía que tenían como Santo Patrono a San Lucas.

La Cofradía del gremio de los Escultores sobresalió por su sobriedad y elegancia ya que sus cofrades fueron formados en la escuela del hermano Marcos Guerra y del padre Carlos.

Había cofradías cuyo único motivo era la de la devoción como las cofradías del Santísimo y de la Inmaculada Concepción, que se establecieron en la Catedral, la Cofradía del Rosario con estatutos propios creados por el Padre Bedón, se hizo muy reconocida y se estableció en la iglesia de Santo Domingo, la iglesia de San Francisco tenía también su propia cofradía llamada La Cofradía de la Vera Cruz.



123. Procesión con el cuadro del Milagro de La Virgen Dolorosa. Quito, Ecuador.

De acuerdo a la tradición Jesuita de promulgar la devoción hacia la Virgen de Loreto, y la de apoyar a los menos favorecidos, la Compañía de Jesús tenía dos cofradías: la Cofradía del Nombre de Jesús, cuyos cofrades era de negros y mulatos que celebraban la fiesta el 1ro. de enero y la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto que estaba compuestas por señoras de la sociedad quiteña.⁶⁹

Un proyecto muy ambicioso para promover la peregrinación alrededor de la Virgen, fue realizado por la Curia Diocesana promoviendo la Virgen de Guápulo.



124. Procesión en devoción de la Virgen de la Nube

⁶⁹ Procesión anual que se efectúa en el mes de Abril, con la asistencia de los alumnos y ex alumnos Jesuitas, llevando en andas al cuadro del Milagro de La Virgen Dolorosa, milagro sucedido el 20 de abril de 1906.

Al igual que la Cofradía del Santísimo y de la Inmaculada Concepción que se establecieron en La Catedral, también estaban la de Nuestra Señora de Copacabana, la de San Pedro Apóstol y la de Santa Ana, que fueron muy reconocidas.



125. Rostro de la escultura de Nuestra Señora de la Presentación del Quinche, Patrona del Ecuador

Todas las cofradías celebraban su fiesta anual, éstas las hacían las vísperas con misas cantadas y luego con procesiones por las calles de la Ciudad, siguiendo las tradiciones españolas.

Durante los festejos de la Semana Santa, las cofradías organizaban su participación en las procesiones de los Pasos de Semana Santa, cada una tenía un día para la celebración, que empezaba posterior al Domingo de Ramos y que duraba toda la Semana Mayor, tradición que muchas de las órdenes religiosas aún las practican.

Una de las devociones más adentradas de los católicos quiteños, como así lo demuestran sus magníficas esculturas que sobre este tema existen, es la de El Tránsito de la Virgen, que simboliza la transición de la virgen desde su muerte, su ascunción y su coronación gloriosa.

La habilidad de los imagineros nuestros se vio altamente estimulada por todas estas manifestaciones de culto, ya que las cofradías eran sus mejores clientes, haciendo de los imagineros una profesión muy lucrativa, pero sin dejar a un lado el inmenso respeto y un gran sentido religioso.⁷⁰

⁷⁰ KENNEDY Troya, Alexandra. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarrabia, Guipúzcoa, España: Editorial Nerea. ISBN: 84-89569-83

3.6. La Escuela Quiteña

La Escuela Quiteña ostenta este nombre por un conjunto de manifestaciones artísticas que surgió en la Real Audiencia de Quito desde la segunda mitad del siglo XVI hasta los primeros años del siglo XIX, etapa que corresponde al periodo de dominación española, eso es desde 1542-1824 aproximadamente, ya que no se puede dilucidar el momento preciso donde éstas surgen.

Los artistas y artesanos empiezan a demostrar una calidad estética peculiar al reproducir los temas que llegaron desde Europa, con una producción artística fuera de los cánones estéticos y conceptuales oficiales vigentes en Europa, como el renacentista, el manierista y principalmente el barroco, concluyendo con una corta etapa rococó que culmina con un incipiente estilo neoclasicista en la fase de transición a la etapa republicana, por una manera de expresión y de reinterpretación, dando como fruto una nueva manifestación artística expuesto en todo tipo de expresión de arte sea esta pintura, orfebrería, grabados, porcelana, libros, escultura e inclusive mobiliario, definiendo características únicas que son identificadas como propias de Quito y que ocupan un espacio y un tiempo de la historia.

Nuestros artesanos, tanto criollos, indígenas y mestizos, guiados por maestros europeos, adaptaban estas tendencias artísticas europeas, con una manera diferente y particular de expresarse, la demostración de ingenuidad al tratar los temas profanos con lo sagrado, el uso de formas caprichosas en la policromía, la delicadeza con que trabajaban la taracea, la exquisita finura en la orfebrería, la utilización de distintas técnicas en los acabados, da como resultado una clara demostración de las habilidades innatas que poseían y que obliga a reconocerla como una escuela propia de arte que ostenta el título de Escuela Quiteña.⁷¹

De estos gremios surgen nombres como Bernardo de Legarda, Caspicara, Miguel de Santiago, Javier de Goribar, Manuel Samaniego, Pampite, el Padre Bedón, son algunos de los nombres de los más sobresalientes artesanos y artistas que, destacaron en éste nuevo estilo de arte colonial, considerados por algunos como eruditos en el tema.

Esta exuberante producción artística fue una de las actividades más importantes desde el punto de vista económico, en la Real Audiencia de Quito.

⁷¹ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Volumen 4. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-64-0

3.6.1. El predominio del estilo Barroco en el arte de la Escuela Quiteña

El estilo Barroco se desarrolla en Europa en los siglos XVII y XVIII, a pesar de que Europa estaba sumida en guerras de la Reforma y de la Contrarreforma, se había acentuado el absolutismo monárquico, hechos que aprovecha la Iglesia para promover el arte como propaganda no solo para la Iglesia de la Contrarreforma, sino también de la burguesía protestante y como un arte útil para la tarea de evangelización en las tierras de la Colonia.

En América al igual que en Europa la escultura siempre ha estado íntimamente unida a la Arquitectura, pero a diferencia de Europa, en América está se enfocó a la evangelización de los primeros misioneros y religiosos, por lo que el arte desde su inicio fue con carácter casi totalmente religioso y civil.

La religión era el centro de todas las acciones que los misioneros y las órdenes sacerdotales tenían enfocadas en estas nuevas tierras, como se ha mencionado anteriormente el catolicismo de la Contrarreforma, que surgió en el Concilio de Trento, entre los años 1545 y 1563 fomentó a que todas las empresas sean políticas, militares y sobre todo religiosas, tenían que estar enfocadas en la evangelización de los herejes para convertirlos a la fe católica.⁷²

España, a través del arte en todas sus expresiones, fue el pilar para conseguir esta evangelización. Europa al momento de la conquista estaba sumida en el Renacimiento, pero tardó en llegar a España, y llegan a las nuevas tierras con la encomienda de transmitir los valores católicos, su dogma, sus santos y un gran proyecto arquitectónico.

La construcción de conventos e iglesias sobre los asentamientos indígenas era la práctica común para lograr su objetivo, por ejemplo Quito fue erguida en 1534 sobre los asentamientos indígenas, destinados a los templos, mercados y viviendas palaciegas donde vivían los caciques. Estas áreas estaban cruzadas por enormes quebradas, pero a pesar de las adversidades del terreno empezaron a construir y trazar las plazas y las calles de la nueva ciudad. Levantaron iglesias y conventos alrededor de plazas,

⁷² NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-33-6

rodeadas de casas de adobe y tejas, casas que fueron ocupadas por los altos cargos y para las oficinas administrativas de la colonia.

Las iglesias debían llenarse de elementos representativos como los retablos, muy decorados, con imaginería y paredes con pinturas alegóricas. Con esta idea en mente los religiosos inician la creación de colegios para iniciar la evangelización y enseñarles el arte en casi todas sus facetas, donde a los indígenas y criollos les enseñarían pintura, talla, policromía, técnicas de dorado, orfebrería, etc.

El Colegio de San Andrés creado por los padres franciscanos, se dedicó a orientar en los diferentes artes y oficios, a cargo del padre Pedro Gosseal, que era reconocido no solo como escultor sino también como pintor.

La habilidad artística empieza a evidenciarse en las canteras con la labor de tallar las piedras que sacaban del Pichincha, para adornar las entradas a los templos, siguiendo en un principio, los diseños traídos desde Europa.

Estas tallas comprendían columnas, nichos, e imágenes de cuerpos tallados en la dura piedra. Ejemplos de estos trabajos maravillosos están reflejados en la Catedral, la Iglesia de Santo Domingo y la de San Francisco, entre otros.



126. Fachada de la Iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador

Quizá más que cualquier otra expresión de arte que caracteriza el Barroco quiteño, es la escultura, por su inmensa variedad de formas.

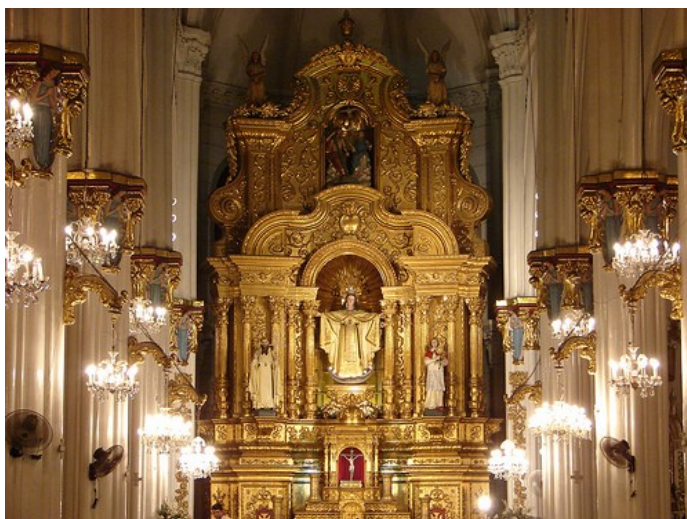
Las iglesias son las principales demostraciones de esplendor y majestad del arte de los escultores quiteños, ya que es en ellas donde casi todas las expresiones están presentes, con la talla en madera para los elaborados retablos que combina las esculturas, la pintura y la platería, con paneles bellamente decorados, los púlpitos de enrevesada ornamentación, rebosantes de figuras y follaje, hasta los elegantes y complejos relieves de tracería, tallados y dorados, que cubren las paredes y bóvedas, la impresionante sillería de los coros, sin dejar a un lado los maravillosos artesanados adornados con un encaje de policromía y oro que decoran los techos de las iglesias.



127. Coro de la catedral de Quito, con sillería y presidido con un lienzo de la Coronación de la Virgen, obra de Manuel de Samaniego.⁷³

Pero lo que hace notable y reconocida a nivel mundial es la escultura policromada, con el surgimiento de los gremios que se especializaban en esta rama, donde unos artistas eran los que tallaban la figura, otros miembros del gremio realizaban los estucos y otros eran los encargados de aplicar los colores utilizando las más variadas técnicas para aplicar la policromía.

⁷³ *Arte Ecuatoriano*. (1977). Tomo II. Barcelona: Editorial *Salvat*.



128. Retablo Mayor. Iglesia de San Agustín. Quito. Ecuador

Muy pronto se establecieron los gremios y más tarde las cofradías, cuyos miembros llegaron a ser mestizos e inclusive indígenas.

Por ejemplo la capilla de Cantuña se les entregó a la Cofradía de Pintores, logrando convertirla en un relicario maravilloso que hasta hoy se conserva como parte del convento de San Francisco.

El gremio de pintores con pintores de la talla de Miguel de Santiago, considerado como el mejor pintor de América, por expertos del arte como Hernán Rodríguez Castelo⁷⁴, o el Arq. Guido Díaz, Director del FONSAL, Miguel de Santiago sobresalió en el siglo XVI y solo a finales del siglo XVII es seguido por el gremio de los escultores.

En la primera fase de la Colonia, los modelos para los escultores e imagineros quiteños, fueron importados de España, tales como esculturas, pinturas, grabados, estampas, etc., pero al final del siglo XVII y XVIII la Escuela Quiteña vino a constituir su propia escuela, independiente y con sus propias características, que le dan el nombre a un estilo.

Las escuelas castellana y andaluza influyen notablemente en la imaginería del siglo XVI, este prestigio es notorio en la Virgen de las Mercedes, una talla de piedra, que a

⁷⁴RODRIGUEZ Castelo, Hernán. (1984). *Panorama del Arte*. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9. Quito: Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo.

pesar de ser de un material tan duro, produce una impresión de ternura y de respeto que inspiró una gran devoción.

Desde muy temprano los artistas indios mostraron una muy relevante capacidad para imitar y adaptar estos modelos a los gustos y exigencias locales. Las órdenes religiosas que se establecieron en Quito fundaron escuelas para los indígenas, en las cuales, entre otras materias, se les enseñaban las artes de la pintura y la escultura.

Más tarde, muchos mestizos se dedicaron a estas profesiones, sobre todo a la pintura, la escultura y la platería, por considerarlos oficios de mayor prestigio, formando un gremio propio cuyo registro en los archivos municipales de Quito lo fechan en 1690, mismo año que fue un indígena que ejercía esta profesión, Francisco Tipan llegó a ser uno de los escultores más importantes de la ciudad, fue nombrado como el primer alcalde de la ciudad y veedor de los escultores, por la importancia que este gremio alcanzó.

El gremio de los escultores llegó a tener una relativa independencia de la Iglesia, desarrolló su particular identidad y sus características propias, su valor se expandió en los siglos siguientes, hasta constituir uno de los empeños artísticos más célebres, llegando inclusive a exportar sus obras a gran escala a toda América y a algunos países Europeos. Esta prolífera producción transcurre durante los siglos XVII y XVIII.



129. Cancela de la Iglesia del Sagrario. Quito. Ecuador

Muchas de las iglesias de Quito tienen un rasgo en común que es la mampara o cancela, son inmensos portales tallados en altorrelieve, y muchas de ellas doradas en pan de oro, que emergen inmediatamente después de la puerta principal, generalmente tienen en su parte superior el coro. Una de las más llamativas es la de la Iglesia del Sagrario de 1747, con tallas de ángeles y querubines mezclados con bustos de indígenas con tocados de plumas, flores y frutas, entrelazados con símbolos eucarísticos.

Están llenos de elegancia, unido a las graciosas formas serpenteantes en el movimiento de los cuerpos de las figuras, los paños que parecen estar flotando, una policromía llena de vida, las superficies perfectamente pulidas, sumado con un abanico de técnicas de dibujos chinescos, estofados, veladura sobre pan de oro o plata y rostros con facciones muy refinadas; son cualidades que las hicieron únicas.⁷⁵

Una de sus características más llamativas es la técnica de encarnado procurando lograr una apariencia más natural a la piel del rostro de las esculturas, algo contradictorio en cuanto a su exceso de brillantez, pero que a pesar de ello reflejan su naturalidad.

Artísticamente, la Escuela Quiteña tiene su origen en el arte Barroco y Rococó Español, pero logra trascender este estilo que lo convierte en un lenguaje local distintivo, llegando a su apogeo en el siglo XVIII.

El arte de la Escuela Quiteña era notable por la exquisitez de su ejecución, que refleja el sentimiento y devoción puesto en cada obra que hacían, son obras que continúan embelesando la vista y estimulando los sentidos de quienes las observan.

3.6.1.1. Escultura Quiteña en el Siglo XVI

La vida artística de la Colonia, como se indicó anteriormente, comienza bajo la dirección de los franciscanos de origen flamenco que son fray Pedro Gosseal y fray Jodoco Ricke, que fundaron el primer colegio de artes en América del Sur, durante este siglo los gremios se incrementaron con maestros europeos.

⁷⁵ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Editorial Trama. Segunda Edición ISBN: 978-9978-300-64-0

Fray Pedro Gosseal fue el precursor del arte a través de sus enseñanzas a los indígenas, iniciándoles en el arte con una clara influencia flamenca, donde formó a pintores, dibujantes, tallistas y sobre todo a los primeros escultores. Ejercía todas las artes, era un prolífero artesano, inclusive a Fray Pedro Gosseal se le reconoce como escultor de altares, atriles, llegando a ganarse el nombre de Fray Pedro Pintor.

Los primeros estilos artísticos a nivel arquitectónico que surgen en la colonia son el gótico que se puede evidenciar en el arco de crucería de la iglesia de San Agustín; hay también la presencia de arcos apuntados en la Iglesia de Santo Domingo, la Catedral y San Francisco. Estos arcos apuntados son realmente una explicación más que del arte gótico por que estos son parte de la forma para realizar los artesonados mudéjares, que realmente son el mayor legado de este siglo.

Pero la arquitectura estaba ligada íntimamente con la escultura, ya que la devoción nacida por la evangelización requería de formas visuales que según la Iglesia Católica, era una forma más directa de que llegue el mensaje de fe a todas las personas, la necesidad de adornar los templos y llenar los retablos, hizo que la imaginería religiosa floreciera a través de los talleres.

La escultura se trabajaba básicamente en madera, con algunas excepciones como en piedra, ya que esta no resultaba muy adecuada para esculpir las figuras con el movimiento que el Barroco requería. El mármol no había en América, así que la madera era la materia prima de preferencia de los escultores de la Colonia.

A pesar de la abundancia de madera que había en estas tierras, la escultura fue más allá y se aplicó a otros materiales como la cerámica, el marfil vegetal llamado tagua, ésta última solo para esculturas o labores de pequeña talla, pero nunca su producción igualó a la madera.⁷⁶

La madera de los bosques era de gran calidad y había en abundancia, estas eran nogal, cedro y caoba, por lo que fue utilizada para la elaboración de muebles tanto para uso de los conventos como las bancas de las iglesias, los fraileros, los arcones, confesionarios, etc. como las casas y los despachos públicos.

⁷⁶ RODRÍGUEZ Castelo, Hernán. (1984). *Panorama del Arte*. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo.

La madera para las esculturas era tallada y luego policromada de forma brillante, siguiendo el estilo de las esculturas de Berruguete, por considerarlo más realista, pero sobre este tema se ampliará más adelante; lo que sí es importante mencionar que en un principio fueron las formas las que se imitaron, siguiendo los diseños que trajeron como muestras, sobre todo de Montañés, Cano y Pedro de Mena.

Los talleres poco a poco iban cobrando su propia personalidad, con introducción de otros rasgos para representar más lo humano, iniciando lo que se considera un arte **acriollado**. En un inicio los nombres de los imagineros permanecen anónimos, ya que su arte era un hecho religioso y de devoción más que un acto de obtener gloria personal.

La escuela Sevillana fue la que influyó notablemente a los imagineros quiteños, aunque la policromía brillante se asemeja más a la escuela castellana, de Berruguete, este es tal vez el motivo de la llegada de Diego de Robles, madrileño, que se gana reconocimiento y prestigio como el primer escultor de la colonia.

Los datos y algunos nombres solo sabemos por los registros de los libros de cuentas que llevaban los conventos. De los primeros nombres que se registran en la historia de la escultura colonial quiteña del siglo XVI fueron Diego de Robles y Luis de Ribera, que en 1584 llegan desde España, ambos españoles, siendo el primero reconocido como un hábil escultor y el segundo que además de escultor era pintor y dorador.

Diego de Robles junto con Luis de Ribera formaron un taller, y por encargo de los padres Franciscanos, Diego de Robles talló la imagen de la Virgen de Guadalupe de Guápulo y Luis de Rivera la encarnó y estofó con mucho capricho el vestido, lamentablemente esta bella imagen se perdió por un flagelo en los años 1830 o 1835.

La talla de la virgen dio mucha fama a los dos maestros, encargándoles los indígenas de Lumbisí una imagen similar, cuando ésta ya estaba tallada el descontento de los indígenas hizo que buscaran otro sitio para venderla, llegando a Oyacachi y luego al Quinche, donde desde ese momento fue venerada por miles de fieles, y es la imagen que hoy se venera como la Patrona del Ecuador.

Otra de las figuras más veneradas desde el siglo XVI es Nuestra Señora del Cisne, que se cree que esta escultura también provino de los dos maestros; cuya devoción ha dado origen, igual que la Virgen de Guadalupe del Quinche, a la creación de magníficos santuarios donde acuden miles de fieles y cuyos actos procesionales en homenaje de las santas vírgenes son veneradas hasta hoy.

Otra obra importante de Robles es el conjunto de Jesús en el Jordán o el Bautismo de Cristo, que se puede observar y admirar en el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, pero con la última restauración, esta aseveración está en duda.

Hay muchos escultores anónimos, pero en 1571 surge el nombre de Diego Rodríguez como escultor con obras como la imagen de San Sebastián, obra que si se considera como suya por cuanto fue pedida por un ilustre señor de la Peña. A este escultor también se le atribuye una imagen de la Virgen con el Niño Jesús en brazos y la imagen de Santa Rosa de Lima que están en la Iglesia del Sagrario.

La decoración de las iglesias iba más allá de los retablos, todos los elementos como los púlpitos o la sillería de los coros, inclusive los bancos para los fieles, eran realizados por artesanos, un ejemplo de esto se conserva en los registros del convento de San Francisco que mencionan el nombre de un franciscano nacido en Quito Padre Francisco Benítez como el tallador de la sillería del coro de la Iglesia.

El rasgo más característico de la escultura quiteña del siglo XVI se puede decir como un tipo de escultura un poco simple con algo de rigidez, con talla un poco tosca y todavía vacilante, quizá por que era el inicio de sus incursiones en los talleres, pero es de aquí donde surgen más tarde los grandes maestros de la Escuela Quiteña que llenarán de gloria el arte.⁷⁷

⁷⁷ VARGAS, José María. O.P. (2005). *Patrimonio artístico Ecuatoriano*. Tercera edición. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 9978-30017-1

3.6.1.2. Escultura Quiteña en el Siglo XVII

La mayor influencia en la escultura de este siglo viene de la mano de la herencia barroca que imperaba en España.

Tradiciones como la celebración de la Semana Santa que se habían iniciado en 1597, no tuvo mayor acogida sino hasta 1620. El Padre Carlos de la orden franciscana realiza en la escuela de Bellas Artes, la imagen de Jesús del Gran Poder, dando origen al florecimiento del barroco y la Escuela Quiteña.

La talla de Jesús del Gran Poder es en madera encarnada y policromada, a tamaño natural, mide 1,75 cm., lleva a cuestas una cruz con accesorios repujados en plata y piedras engastadas en las cuatro puntas de la cruz.

La imagen fue creada para que sirva de inspiración a los fieles en la procesión del Viernes Santo, pero ahora es parte del Museo Franciscano, donde se le puede admirar por su majestuosidad y belleza.

Otra obra magnífica del Padre Carlos es el retablo de la Capilla de Cantuña con una imagen de San Lucas, que era el Santo Patrón de los pintores. Esta imagen fue en el siglo XVIII re-policromada por Bernardo de Legarda.



130. Padre Carlos. *Jesús del Gran Poder*. Museo de San Francisco. Quito Ecuador

Hay dos escultores que florecieron a finales del siglo XVII, uno fue Juan Bautista Menacho, al que se le reconoce como el constructor de los retablos, el coro y el púlpito de la Iglesia de Guápulo; y a Francisco del Castillo que hizo la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, muy venerada hasta hoy, la imagen del Señor atado a la columna y la Virgen de los Dolores, para el Monasterio de las Madres Conceptas.

Durante todo este siglo las iglesias fueron interiormente adornadas con retablos llenos de esculturas, los techos con artonados mudéjares y las columnas se resaltaban con figuras geométricas y lazos de estuco, los retablos muchas veces se doraba con pan de oro para darle suntuosidad.

Según los registros de la Iglesia de la Compañía de Jesús la mayoría de los retablos fueron tallados por el hermano Marcos Guerra que fue un gran arquitecto, pero también fue conocido como escultor, ya que de él son las esculturas de San Ignacio y San Francisco Javier para los retablos de los brazos del crucero.

Se puede decir sin lugar a dudas que el siglo XVII se caracterizó por las decoraciones muy barrocas de los retablos, llegando inclusive a colocar espejos como elementos ornamentales para resaltarlos.



131. Retablo del Altar Mayor de la Capilla de Cantuña. Iglesia de San Francisco. Quito Ecuador



132. Anónimo de la Escuela Quiteña. *Virgen María*. Siglo XVII.⁷⁸

La estatuaria igualmente estaba decorada en función del lugar a donde iba a ser colocada la imagen, esforzándose sobremanera en la calidad del policromado, mayormente utilizando la técnica del estofado, que era pintado sobre fondo de oro y luego retirado el diseño a que permita ver el oro del fondo

3.6.1.3. Escultura Quiteña en el Siglo XVIII

En este siglo el uso de la madera no era únicamente para la estatuaria, sino que influenciados por la moda europea se realizan trabajos de taracea, combinando las maderas de distintas clases, con hueso, cuero y plata. Las maderas eran trabajadas con lacas y el dorado, el ensamblado y el tallado, se convirtieron en elementos decorativos del entorno de la vida cotidiana y formaban parte de las decoraciones de las casas acaudaladas.

A nivel arquitectónico triunfan las llamativas columnas salomónicas que son introducidas al interior de los templos en los retablos, los púlpitos y las cancelas tan características de muchas de nuestras iglesias.

La escultura de pequeño formato, destinada a capillas y altares domésticos, alcanzó un gran desarrollo en el siglo XVIII, donde la Escuela Quiteña goza de su mayor

⁷⁸ Lugar de exhibición: Museo de Arte Colonial, Bogotá Colombia

esplendor, llegando la imaginería quiteña al igual que la pintura se enviaba fuera de nuestras fronteras.



133. Escuela Quiteña. Anónimo. *La Piedad*. Medios del Siglo XVIII. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires Argentina

Los encarnes adquieren un acabado brillante y nacarado, mientras que los ropajes estaban enriquecidos con muchas técnicas de policromía, algunas de las cuales usaban láminas de pan de oro y plata.



134. Encarnes brillantes

Como parte del legado de los grandes escultores de finales de este siglo XVII que trasciende al siglo XVIII es importante hablar de José Olmos conocido a nivel popular como “Pampite” que se cree que fue discípulo del Padre Carlos, aun que muchos investigadores e historiadores aseguran que fue discípulo de “Caspicara” con obras

como El Cristo, que está en la Sacristía de San Francisco, El Calvario del Carmen Antiguo o El Cristo de la Misericordia. A todos sus Cristos se les pueden distinguir por el doloroso rictus de la agonía que les hace ver los rostros endurecidos que llegan a producir temor, por su exagerada policromía.

Los más grandes imagineros de la Escuela Quiteña sin duda fueron Bernardo de Legarda, y Manuel Chili, conocido como “Caspicara”.

La virgen Inmaculada alada de Bernardo Legarda, es la obra maestra religiosa latinoamericana de todos los tiempos, la difusión iconográfica de la Inmaculada Concepción alada, es interpretación que Legarda crea según el capítulo XII de la Apocalipsis detallada en la Sagrada Biblia.



135. Bernardo de Legarda. *Virgen de Quito*. Escuela Quiteña. Siglo XVIII. Convento de San Francisco. Quito ⁷⁹

En 1734 puso su nombre en la muñeca de la mano de la Inmaculada. Imagen que fue imitada por muchos artistas en toda América, por su belleza, su movimiento y dulzura.

La Virgen alada se encuentra en la Iglesia de San Francisco.

Muchas son las obras de Legarda que dan fe de su extensísima habilidad se encuentran en todas las iglesias y conventos de Quito, algunas de ellas, que están en la Iglesia de la

⁷⁹ Virgen Inmaculada de Bernardo de Legarda. Fotografía de Lcdo. Julio Morales, Quito, Ecuador

Compañía de Jesús son La Santa Trinidad en el Altar Mayor y las imágenes de San Francisco y San Ignacio en los altares laterales.



136. Bernardo de Legarda y Del Arco. *Nacimiento*. Sala de Arte Colonial, Museo Nacional BCE. Quito. Ecuador

Bernardo de Legarda realizó el trabajo de dorar el tabernáculo del altar mayor de la Iglesia de la Compañía de Jesús, igual que labró el retablo mayor de la Iglesia de la Merced, dos de las muchas de las obras que este grandioso artista aportó a la “época de oro” de la Escuela Quiteña.

En el taller de los hermanos Legarda de acuerdo a los registros históricos, se realizaban todo tipo de trabajos que los clientes o la casta religiosa requerían, como el labrado de retablos, o el tallado de imágenes, marcos para cuadros, impresiones de estampas, construcción de órganos, etc.



137. Bernardo de Legarda. Virgen de Quito con el Espíritu Santo. Escuela Quiteña. Siglo XVIII. Museo del Banco Central⁸⁰

Como se mencionó anteriormente, otro de los más grandes escultores que sobresalen de la Escuela Quiteña es Manuel Chillí, más conocido como “Caspicara”.

Su formación en este arte se debe a que trabajaba como parte de algunos de los talleres de escultura de la época, pero inmediatamente se hizo notar y lo que se conoce de la historia de este sorprendente escultor es que los Jesuitas decidieron tomarlo a su cargo en la educación y le dieron vivienda, con el objetivo de fomentar y pulir sus aptitudes para que mejore su técnica tanto en la escultura como en la pintura. Este indígena se convirtió en uno de los más grandes artistas de la época colonial.

Jaime Paredes Aguilar se refiere a Caspicara

*“Se consagró a la imaginería, posiblemente desde muy niño, hasta alcanzar una superioridad y maestría que le colocaron a la cabeza de los escultores de su época, y, sin ponderación, en igual plano al de los más famosos escultores europeos”.*⁸¹

Caspicara fue el único artista colonial que realizó desnudos, con varias versiones de Adán y Eva, al igual que figuras de bellas muchachas mestizas, con el pecho al

⁸⁰ Fotografía: Jorge Delgado y Ronald Jones / Edición: TRAMA. www.trama.com.ec

⁸¹ AGUILAR Paredes, Jaime. 1979. *Grandes Personalidades de la Patria Ecuatoriana*. Ambato. Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, Segunda edición.

desnudo. Pero realmente su obra se caracterizó por el gran sentido religioso, que se puede apreciar su devoción en cada una de ellas.



138. Manuel Chillí "Caspicara". *Adán y Eva*, Museo Banco Central del Ecuador, Quito Ecuador⁸²



139. Manuel Chillí "Caspicara". *Sábana Santa*, Catedral de Quito. Ecuador

De este gran escultor se conserva una prolífera obra que se puede apreciar en muchas de las iglesias y conventos de Quito, aunque su obra ha traspasado fronteras.

⁸² *Arte Ecuatoriano*. (1977). Tomo III. Barcelona. Editorial Salvat.

Dentro de todo el acervo legado por Caspicara, hay una impresionante colección de niños Jesús y de miniaturas, como el de un nacimiento tallado en una bola de billar de marfil.



140. Manuel Chilli "Caspicara". *La Dolorosa*, detalle del rostro y corona de plata. Museo de Arte Colonial. Quito Ecuador

No se puede dejar de mencionar a Manuel Samaniego, que fue la última figura de la Escuela Quiteña de este siglo, ya que nació por el año 1767 y muere alrededor del año 1824 o 1825. Su travesía artística es más en la pintura que en la escultura, pero en ambas habilidades artísticas adquirió un sólido prestigio en Quito y su fama llegó a nivel continental.

La gran mayoría de artistas quiteños de los cuales se ha mencionado a algunos de ellos, es importante hablar de Samaniego, ya que era un polifacético artista, fue pintor principalmente, pero como tallador y escultor nos ha dejado sus huellas en obras importantes como la construcción del retablo mayor de la Iglesia de Santa Clara y la remodelación de La Catedral de Quito luego del terremoto de 1797, entre otros.

En La Catedral, Manuel Samaniego confió la reconstrucción del coro a Caspicara, al igual que la escultura de las Virtudes.

3.6.1.4. Escultura Quiteña en el Siglo XIX

Durante el siglo XIX la producción de imaginería es muy parca ya que no se construyen más iglesias y por tanto la escultura que fue desarrollada para las hornacinas y los nichos de los retablos de las iglesias estaba bastante copada.

Las bellas tallas que salieron del taller de Caspicara a final del siglo XVIII, cuando el requerimiento de esculturas para las Iglesias y conventos empieza a decaer por el manierismo del Rococó y el estilo neoclásico se vislumbraba en el horizonte, éstas bellas tallas estaban a disposición de pequeños oratorios de casas privadas o públicas, por cuanto la decoración se creaba sobretodo para decorar paredes con retratos y pintar murales.

Caso contrario a lo que sucedía en Quito, la escultura en Cuenca si tenía demanda, para 1825 solo quedaba un gremio de escultores. Los escultores importantes de este siglo estaban en Cuenca, eran Gaspar Sangurima y José Miguel Vélez.

A pesar de que Sangurima era un pintor muy reconocido también uso su maestría en la talla, casi toda la obra en talla de Sangurima usó la imagen de Cristos crucificados, caracterizándose por sus exageradas laceraciones en los cuerpos, partes de piel arrancada, pero muy a gusto de los cuencanos.



141. Atribuido a Sangurima. *Piedad*. Catedral vieja de Cuenca, Ecuador

Sus otras tallas, como por ejemplo la Piedad, que está atribuida a el, las vestimentas de las imágenes tienen líneas y tonos muy delicados.⁸³

A diferencia de Sangurima, su coterráneo José Miguel Vélez también tallaba Cristos, pero se caracterizaban por lo parco de las llagas.

Sus Cristos, casi sin sangre, tienen una actitud llena de serenidad y anatómicamente más perfectos como siguiendo los pasos de la perfección anatómica del gran Caspicara.

Esta perfección anatómica se observa sobre todo en el detalle de las manos y los pies, y un especial tratamiento del encarné que le daba una tonalidad muy suave a toda la figura.



142. José Miguel Vélez. *Cristo muerto*, detalle. Cuenca. Ecuador

⁸³ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Editorial Trama. Segunda Edición ISBN: 978-9978-300-64-0

Dentro de la gran obra de Vélez estaban las tallas de Niños Jesús, y la escultura laica con tallas de personajes célebres como Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, José Joaquín Olmedo entre otros.



143. José Miguel Vélez. *Cristo agonizante*. Cuenca. Ecuador

CAPÍTULO IV

LA VIRGEN DE LORETO Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN QUITO.

4.1. Breve historia de la Congregación Religiosa Jesuita en Quito

La última de las comunidades religiosas que llegaron al Ecuador después de la conquista, a raíz de su fundación fue la Comunidad Jesuita, por un pedido de Felipe II, el 19 de julio de 1586, con la misión de fundar un colegio, una iglesia y un monasterio, pero por falta de personal, se comienza con una residencia, alojándose en un inicio en una casa en Loma Grande, ya que la mayoría de solares estaban otorgados por el Cabildo a otras órdenes religiosas como los franciscanos, los dominicos, los mercedarios y los agustinos, por lo que se alojan en una casa frente el Convento de Santo Domingo, convirtiéndola en residencia para los religiosos.

Los primeros sacerdotes jesuitas que llegan a Quito son Juan de Hinojosa, Diego González Holguín, Baltasar Piñas y Juan de Santiago.

Uno de los primeros actos que realizaron los religiosos fue la fundación de Quito, con el Padre Juan de Atienza que fue nombrado Provincial y El Padre Baltasar Piñas como Superior de la Orden Jesuita.

Cada año llegaban más religiosos a la residencia a realizar misiones, recibiendo demostraciones de afecto de la Real Audiencia de Quito, de funcionarios del Cabildo, de muchos nobles y personas en general, que les daban la bienvenida, concretándose estas manifestaciones de afecto con la Cédula del 5 de julio de 1589 donde el Rey Felipe II, manifestaba su complacencia por el establecimiento de la Orden Jesuita en Quito.

El 31 de julio de 1586 la Orden Jesuita recibe en concesión, por medio del Cabildo, la Iglesia de la parroquia de Santa Bárbara, la casa parroquial, para que se establezcan la recién fundada Compañía de Jesús.

Además de las propiedades parroquiales, los padres recibieron cuantiosas limosnas, donaciones de terrenos, cereales, inclusive la Real Audiencia les dio ornamentos, vino y aceite para el Santísimo por el lapso de un año.

Este primer año que los padres estaban en este alojamiento provisional de Santa Bárbara, trabajaron duramente para atender la inmensa cantidad de gente de las congregaciones piadosas que habían establecido los Jesuitas, hasta que el 1ro. de enero

de 1589 se trasladaron a su nuevo hogar, a pesar de los conflictos con el Convento Franciscano por la cercanía a su convento, y con los padres Agustinos que estuvieron inconformes con la cesión de estos terrenos, donde actualmente se levanta el colegio y la Iglesia de la Compañía.

La edificación de la primera Iglesia se tardó muy poco, ya que los indígenas habían colaborado con su trabajo, inclusive sin recibir ningún pago por concepto de jornal, motivados únicamente por su devoción.

La casa original fue convertida en universidad y en escuela jesuita, muy apreciadas por la mayor parte de la sociedad de esa época, por considerar a los jesuitas unos excelentes educadores.

La universidad y el colegio funcionaron como tal hasta 1767 que el estado español gobernado por Carlos III, proscribió la orden de los Jesuitas, expulsando a la comunidad Jesuita de América y por ende de Quito, convirtiendo la universidad jesuita en universidad pública, y más tarde funcionaría allí la biblioteca pública dirigida por Eugenio Espejo.

La Compañía de Jesús fue abandonada por 27 años hasta que los frailes Camilos se hicieron cargo, pero la obra misionera y evangelizadora de los Jesuitas quedó olvidada hasta su regreso.

La expulsión de los Jesuitas se debió a que el estado español tenía temor a que la comunidad jesuita obtuviera una autonomía política y sobre todo económica ya que también poseían varias organizaciones que controlaban las ganaderías en las haciendas y la industria textil.

Este hecho lamentable de la expulsión afectó inmensamente a las misiones, que estaban organizadas en sociedades donde los bienes eran comunes, la igualdad y la no discriminación eran primordiales, que inclusive tenían su propia fuerza militar para luchar contra los cazadores de esclavos, se ve totalmente cortada de raíz y abandonado durante el tiempo que duró la expulsión de la Comunidad Jesuita.

La educación y el arte también se vieron afectadas por este acontecimiento, ya que a nivel de educadores eran considerados excelentes, dejando legados como los grabados y la primera imprenta. Este hecho creó un gran resentimiento en la sociedad americana que sentía verdadero afecto hacia la comunidad jesuita.

Las propiedades jesuitas pasaron a manos de algunos criollos aristocráticos, que fueron los únicos que se beneficiaron de esta situación.

En 1850 en la época republicana la comunidad religiosa jesuita regresa al Ecuador, pero dos años más tarde el presidente Urbina los expulsa nuevamente, hasta que en 1860 el presidente García Moreno pidió el regreso de esta comunidad por la altísima reputación que tenían en el campo de la educación. Dos años más tarde, el 12 de agosto de 1862 llegó un grupo de Jesuitas a Quito, donde se le devolvió una buena parte de los bienes que habían tenido.

La labor educacional empezó casi inmediatamente de su regreso, y empieza a funcionar el Colegio Nacional, que más tarde se llamó Colegio San Gabriel, el cual estaba unido a un seminario que funcionaba en el edificio alado de la Iglesia de la Compañía de Jesús, hasta que las dos instituciones fueron separadas por cuanto el Presidente García Moreno les dio un edificio nuevo, donde antiguamente funcionaba la Casa de la Moneda.

4.2. El Templo de la Compañía de Jesús en Quito

Una de las obras más importantes y que goza de prestigio a nivel mundial es la Iglesia de la Compañía de Jesús, que inicia su construcción en 1605 y duraría hasta 1765, que finaliza con la construcción de la extraordinaria fachada en piedra tallada con columnas salomónicas copiadas del baldaquino realizado por Bernini en la iglesia de San Pedro en Roma.



144. Interior de la Iglesia de la Compañía de Jesús

La Iglesia aunque recibió las indicaciones de los jesuitas y principalmente del Hermano jesuita Marcos Guerra inspirados por la Iglesia de Gesú de la ciudad de Roma, fue realizada con mano de obra indígena, plasmando el estilo barroco que está presente en toda la iglesia.

El templo jesuita a lo largo de su historia ha sufrido de terremotos como el de 1868 donde la torre de la iglesia que era considerada la más alta de la ciudad, sufrió todo el embate de la fuerza telúrica, y fue reconstruida, hasta que en 1868 sufrió de un nuevo terremoto y se le reconstruyó como actualmente se le conoce, nuevamente el terremoto de 1987, afectó y deterioró la iglesia, otro lamentable desastre ocurrió en 1996 donde sufrió un flagelo tremendo que afectó el retablo de San Francisco Javier, pero que gracias a un proceso de restauración integral que se ha realizado en la iglesia, Quito puede seguir disfrutando de una de las obras más monumentales y representativas del Barroco en América.⁸⁴

La Iglesia tiene la planta de cruz latina, una nave central, dos naves laterales, un crucero, transeptos, antesacristía, sacristía y capilla. La nave central está cubierta por una bóveda y decorada con yeserías e impresionantes policromías y pan de oro.

Las naves laterales están cubiertas por bellos retablos y en la nave central un maravilloso púlpito, que al igual que el Retablo Mayor, están revestidos con láminas de pan de oro.

El Altar Mayor, realizado por Bernardo de Legarda, utilizó las columnas salomónicas como principal motivo decorativo y remata éste con una gran corona sostenida por ángeles.

Las magníficas paredes de toda la Iglesia fueron decoradas por los artistas, muchos de ellos anónimos, de la Escuela Quiteña, con obras de arte de gran reconocimiento como son los cuadros de los Profetas atribuidos a Nicolás Javier Goríbar, quien fue un artista quiteño del siglo XVIII, dos lienzos atribuidos a Hernando de la Cruz sobre el Infierno y el Juicio final que fueron realizados en 1620, y hábiles tallas en las enjutas sobre los arcos de medio punto de la nave central con escenas bíblicas de Sansón y Dalila y de José, hijo de Jacob, realizadas en el siglo XVIII.

⁸⁴ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Volumen 1. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-64-0

El anonimato de casi todas las obras que se dieron durante la época Colonial, se debe principalmente a que fueron obras realizadas solo por actos de fe y devoción.

Los seis retablos que están en las naves laterales, son atribuidos a artistas anónimos y artesanos de la Escuela Quiteña, con excepción del retablo de la Virgen de Loreto cuya manufactura está realizado por el Hermano Jorge Vinterer, S.J. y en los transeptos hay dos retablos gemelos atribuidos a Marcos Guerra que son de San Francisco Javier y San Ignacio.

La Iglesia tiene en la nave norte los retablos de San José, El Calvario, y San Luis Gonzaga y en la nave sur de La Virgen de Loreto, La Inmaculada y San Estanislao de Kostka.

La Iglesia de la Compañía de Jesús ha sido testigo de dos hechos religiosos importantes para los católicos, uno de ellos fue la visita diaria de la beata Santa Marianita de Jesús, consagrada como la primera santa ecuatoriana y que escogió este templo como su morada corpórea final, y el milagro de la Virgen Dolorosa del Colegio, hecho milagroso que sucedió en el comedor del antiguo colegio en 1906.⁸⁵

4.3. La Virgen de Loreto

Según la tradición católica la Virgen María recibió la Anunciación en la Santa Casa de Nazaret, y según la leyenda la casa de la Virgen estaba formada por “**tres paredes adosadas a una cueva excavada en la roca**”, la cual se encontraba en lo que hoy es la Basílica de la Anunciación en Nazaret.

De acuerdo a esta leyenda católica relata un suceso, que según los registros del Santuario de la Santa Casa, empieza desde 1291 relatando que las piedras de la casa original de la natividad de la Virgen que estaba en Nazaret, fueron transportadas por ángeles a la ciudad de Trsat, en la actual Croacia, luego a Ancona en 1293 y finalmente el 10 de diciembre 1294 llega a su destino final en Loreto, (nombre que significa “rodeada de árboles de laurel”), ubicada al norte de Italia, donde se encuentra actualmente y donde está el Santuario de la Santa Casa.

Como la leyenda dice que los ángeles transportaron por aire la Santa Casa, la Virgen de Nuestra Señora de Loreto es la Patrona de los aviadores.

⁸⁵ MORENO Egas, Jorge, VILLALBA, Jorge. S.J., DOWNES, Peter, BORCHART de Moreno Christina, CORONEL Valencia, Valeria, ORTIZ Crespo, Alfonso, PACHECO Bustillos, Adriana, SANTANDER Gallardo, Diego, MICÓ Buchón, José Luis, S.J., PLACENCIA, Patricio y JIMÉNEZ Carrera, Manuel). (2008). *Radiografía de la Piedra. Los Jesuitas y su templo en Quito*. Quito: Editorial Trama ISBN: 978-9978-36-603-5.



145. Cuadro del Santuario de Nuestra Señora de Loreto en Santiago del Estero, en Chile⁸⁶

En el Santuario de Nuestra Señora de Loreto, hay documentos que confirman que fue transportada no por aire como la leyenda lo dice, sino por mar, en buques de las cruzadas, ya que en las guerras por expulsar a los Musulmanes de Tierra Santa, los gobernantes de Epiro estaban empeñados en salvar la casa de la destrucción, y fue en sus buques que la Santa Casa fue trasladada.

Esta advocación mariana se constituyó en devoción típicamente jesuita, que los jesuitas han sabido promover en sus evangelizaciones no solo en América del Sur, sino en toda tierra donde tenían que ejercer su vocación misionera.

Los padres de la Compañía de Jesús desde su llegada a Quito trataron de propagar la devoción a la Virgen de Loreto, ya que había en la iglesia el interés de difundir el rezo de las Letanías Lauretanas, que se habían empezado a cantar en el santuario de Loreto en Italia desde 1483.

El Padre Jesuita Esteban Onofre, nacido en Perú, dentro del seno de una familia noble y rica de las nuevas tierras descubiertas, desde muy joven que ingresó y se ordenó como sacerdote, solicitó que se fuese el responsable de la conversión de los indios.

Con este objetivo llega a Quito, y es a éste religioso el que Quito tenga el culto a la Virgen de Loreto. El Padre Esteban Onofre realizó durante 60 años su tarea de evangelización.

⁸⁶ Obra de Pbro. Gerardo D.A Montenegro en 1995

Su tarea la realiza en un inicio en iglesias, plazas y calles donde terminaba rodeado por innumerables oyentes que quedaban maravillados por su forma de predicar, atrayendo cada vez a un mayor grupo de personas.

Su devoción por la Virgen de Loreto, hacía que durante sus predicaciones grandes exaltaciones aludidas a ésta Virgen con el objetivo de propagar su culto, inclusive sacaba la Santa Imagen en procesión, logrando la conversión de innumerables almas.

Fue tanta la emoción que hubo en la ciudad de Quito, que hubo reales manifestaciones de conversiones de cambiando sus hábitos de vidas mundanas por una vida piadosa y devota.

Para lograr extender este rezo los jesuitas fundaron la Cofradía de la Virgen de Loreto y hasta en las Reducciones de Indios con este objetivo. La primera capilla provisional que construyeron a lado del colegio, recibió el título de Nuestra Señora de Loreto.

El Padre Esteban Onofre, que se distinguía entre sus hermanos por la inmensa devoción a Nuestra Señora de Loreto, hizo traer desde Europa, según se dice, una preciosa imagen que la colocó en la capilla.

La imagen es descrita por el señor presbítero Matovelle de la siguiente manera

Es de tamaño natural, mide un metro cuarenta y cinco centímetros de estatura; se sienta en una silla de estilo romano antiguo, tiene al Niño, que mide sesenta y cinco centímetros, atravesado en el regazo, ligeramente reclinadas las espaldas en el brazo izquierdo de su Madre Santísima, que lo estrecha con la mano siniestra, y con la derecha empuña un sencillo y pequeño cetro. Ambas Imágenes aparecen coronadas y con expresiones además muy naturales. Visto de lejos el grupo no es tan atractivo y hermoso como de cerca. La Virgen viste una túnica de rojo violáceo y un manto azul, con esmaltes de oro. El rostro y las manos, en ambas estatuas, son de madera: el ropaje, de limón acartonado. El estilo y la ejecución de esta escultura anuncian, de conformidad con la

*tradición, una obra española, ya sea realizada en la Península con materiales enviados quizás de América, o hecha aquí por un artista europeo.*⁸⁷

Sobre el fervor por la Virgen de Loreto que se la venera en la Iglesia de la Compañía de Jesús, hay menciones de que una anónima artista de la Escuela Quiteña realizó y talló una imagen de la Virgen de Loreto para que pueda ser admirada en las fiestas que en su honor realizaban en Quito desde el año 1606, y que se cree que esta imagen es la que Santa Marianita de Jesús veneraba, dato que solo es especulativo, por cuanto no hay ninguna evidencia de la escultora.

Según el biógrafo del Padre Onofre, hay varias referencias a los milagros obrados por la Santísima Virgen mediante su Santa Imagen, e igualmente había tres cuadros donde estaban representados estas obras milagrosas realizadas por la Virgen de Loreto, cuadros que no se han encontrado o están desaparecidos, que probablemente se debió a la época de la expulsión de los jesuitas, donde muchos de sus bienes desaparecieron.

Pero el milagro más grande fue que bajo su influencia germinaba y floreciera la Beata Mariana de Jesús Paredes conocida como la Azucena de Quito.

4.4. Devoción de Santa Marianita de Jesús

Mariana de Jesús de Paredes y Flores nació en Quito el 31 de octubre de 1618, de padre español y de madre quiteña, dentro del seno de una familia muy cristiana, noble y acomodada, por la que su casa era conocida como la *Casa de Oración*.

Al quedar huérfana desde muy niña, su hermana mayor fue quien la recogió, recibiendo una educación católica y cumplidora de las normas impuestas por la Iglesia. Desde pequeña manifestó tener una gran devoción a la Virgen Santísima y al Niño Jesús, y a los siete u ocho años recibió la primera comunión, sin dejar de comulgar nunca.

En esa época se consagró a Dios con el voto de virginidad, que luego los unió con los votos de castidad, pobreza y obediencia.

Aunque su familia deseaba que Mariana de Jesús entrase a un convento donde se consagrara eternamente al servicio de la Virgen, ella no tenía el deseo firme de ser religiosa, hasta que, por sus rezos a Dios, comprendió que su destino era consagrar su vida, desde su hogar, llevando una vida cristiana y religiosa.

⁸⁷ DE ANDRADE, Alonso. Padre. *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*. Tomo sexto, capítulo V. Nuestra Señora de Loreto. Quito: Archivo Jesuita Iglesia de la Compañía de Jesús.

Renunció a sus bienes y se encerró en su casa en un retiro humilde de oración y mortificaciones. Su única salida era para ir a la Iglesia de la Compañía o realizar una obra de caridad.

Mariana de Jesús sintió un verdadero amor a la Compañía de Jesús, a la que le llamaba Madre, donde tenía su director espiritual el Hernando de la Cruz y quien le guió en los momentos difíciles de la Santa.

La primera biografía que se realiza sobre Santa Marianita de Jesús fue escrita por el Padre Jacinto Morán de Butrón.

De sus prodigios, dice la historia, que Dios le favoreció con estupendos favores en vida y en la muerte, en vida a pesar de sus ayunos extremos y las maceraciones que aparecían en su cuerpo por los silicios con los que ejecutaba sus penitencia, nunca se vieron reflejados en su cara o sus manos, los cuales siempre aparecían como de una persona saludable, lozana y cuidada, y en su muerte, con el extraño suceso de que un ramo de azucenas en flor, surgió de la sangre que le habían sacado en numerosas sangrías en la última enfermedad de la Beata, antes de morir y que la criada la depositaba en el jardín.

Todos en su casa fueron testigos de este milagro o prodigio, ya que pudieron constatar que el ramo de azucenas tenía las raíces formadas por la sangre coagulada, y algunas flores estaban abiertas y otras por abrirse, dejando abierto el camino de la esperanza y salvación.

En el inicio del año de 1645 había acosado a Quito una epidemia que causó numerosas víctimas mortales y también varios temblores que tenían a la población angustiada. Mariana de Jesús había ofrecido su vida para salvar a sus paisanos.

Marianita de Jesús, cayó súbitamente enferma y su enfermedad duraría dos meses, en una dolorosa agonía, la Beata murió el 26 de marzo de ese mismo año, y de forma milagrosa la epidemia cesó el contagio y los temblores también.

La conmoción en Quito y los alrededores fue tan grande que no paró la muchedumbre de visitar su capilla ardiente por más de treinta y dos horas. Dice la leyenda que cuando llevaban el cadáver de la Santa Beata un hecho milagroso ocurrió:

Se aumentó la devoción y veneración con el singular prodigio que obró la difunta en la iglesia de la Compañía de Jesús, cuando entrando en ella el

*sagrado cadáver, abrió un ojo que apareció más brillante que una estrella y lo fijó sobre la Imagen de Nuestra Señora de Loreto, que estaba entonces colocada en el altar mayor para la celebración de su fiesta, y al poner el ataúd en su puesto para los Oficios, abrió también el otro ojo, y los fijó ambos sobre la misma sagrada Imagen, con asombro y consuelo de cuantos pudieron contemplar de cerca el milagro.*⁸⁸

Marianita de Jesús fue depositada de forma provisional en la bóveda del altar de San José en la Iglesia de la Compañía de Jesús, por que estaba ya terminado, un mes más tarde fue trasladada a la bóveda del altar de la Virgen de Loreto, ya que Marianita de Jesús pidió ser enterrada a los pies de su amada Madre, y delante del altar donde cada día había rezado el Santo Rosario y orado.

Los padres de la Compañía de Jesús antes de realizar el traslado, quisieron hacer el reconocimiento de los restos, delante de muchos testigos se abrió la caja mortuoria, y para asombros de todos, pudieron ver que el cuerpo de la Beata no tenía ninguna señal de putrefacción. Su rostro estaba tan sonrosado y hermoso y toda la Iglesia fue esparcida con una fragancia suave desconocida.

Durante tres años los restos de la Beata Marianita de Jesús estuvieron a los pies de Nuestra Señora de Loreto, de donde fueron sacados por la familia y colocados en un nicho sobre el piso de la iglesia entre la pared exterior y el altar, hasta el proceso de beatificación.

4.5. Retablo de La Virgen de Loreto

En 1613 las tres naves de la Iglesia de la Compañía de Jesús estaban terminadas, faltaban los altares y los adornos más las bóvedas sepulcrales que tenía que haber en cada uno de los retablos. Las obras en la iglesia se fueron haciendo poco a poco en dependencia de las limosnas que obtenían.

Cuando Marianita de Jesús visitaba el templo, la Virgen de Loreto tenía su propia capilla y altar, faltaba únicamente la bóveda sepulcral, que según el Presbítero Diego

⁸⁸ MORÁN de Butrón, Jacinto S.J. *La venerable Virgen Mariana de Jesús. Vida de la beata Mariana de Jesús. Crónica e la Provincia de Quito. Años 1618-1645.* Archivo Jesuita

Rodríguez Docampo para 1650 al hablar de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, se refería como un retablo dorado muy adornado, con cuadros, lámparas de plata que adornaban la Santa Imagen.

La Capilla de Nuestra Señora de Loreto, como era muy venerada, recibía donativos importantes para el ornato de la capilla, quedando en los registros de la Iglesia sobre todo una de ellas que hizo doña Catalina de Angulo, por un valor de 1300 pesos, suma cuantiosa tomando en cuenta que este hecho fue en el año de 1660.



146. Retablo de La Virgen de Loreto con la iconografía actual.

Descripción de las características del Retablo

El retablo de Nuestra Señora de Loreto se encuentra ubicado en la Nave lateral Sur de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Ver Anexo N° 2, fichas 1 y 2.

Está compuesto de dos cuerpos horizontales en todo su ancho, que marcan tres cuerpos verticales de orden corintio, con algunas modificaciones barrocas y churriguerescas.



147. División de los cuerpos del Retablo

Cuerpo inferior del Retablo o sotabanco

El cuerpo inferior descansa sobre un basamento general, y en la parte frontal sobre el piso de la nave hay una plataforma de dos niveles de piedra tallada, en el que se asientan tres nichos, el central y dos nichos laterales.



148. Cuerpo inferior sobre basamento

Nicho central del cuerpo superior del Retablo

El nicho central es el más grande y se encuentra entre dos pares de columnas salomónicas, con la imagen de Nuestra Señora de Loreto, este nicho se encuentra rematado interiormente por dos paneles laterales inclinados y uno frontal, sobre estos se erigen dos ménsulas que soportan la cornisa superior y entre dichas ménsulas una gran cornisa en la que podemos destacar las tallas de siete querubines, todo esto rematado por un pequeño friso en forma de baldaquino.

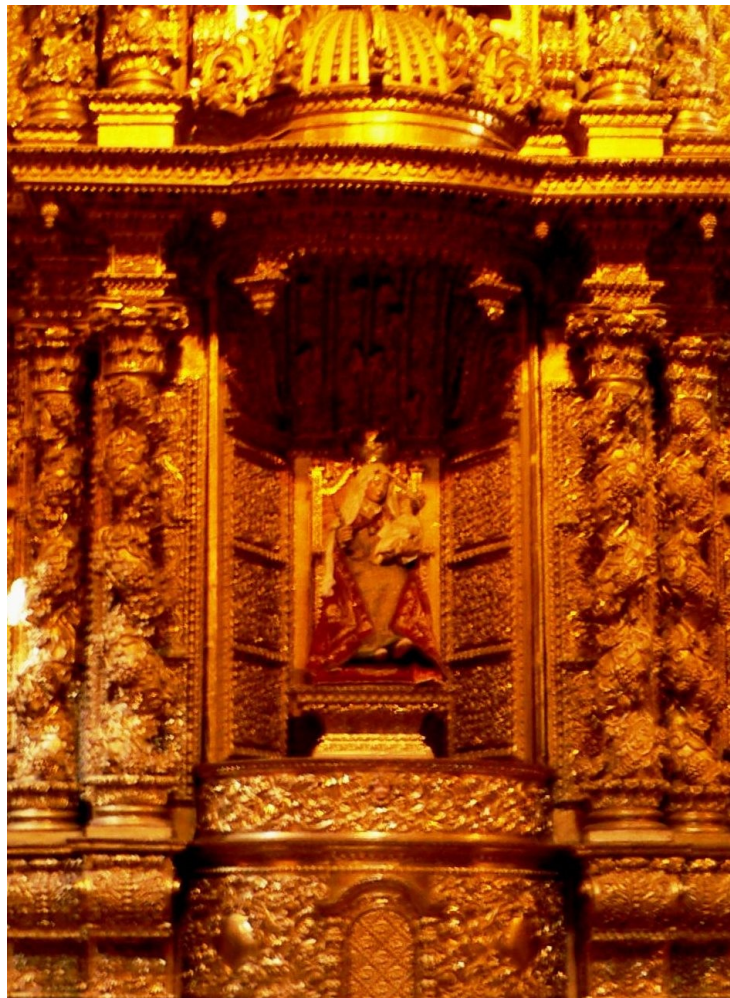
El nicho central se encuentra rematado por una media cúpula con arbotantes o nervaduras talladas soportada por un friso en forma de cornisa. Ver ficha en el Anexo N° 3

En el friso inferior del nicho central se encuentra un pequeño sagrario.⁸⁹

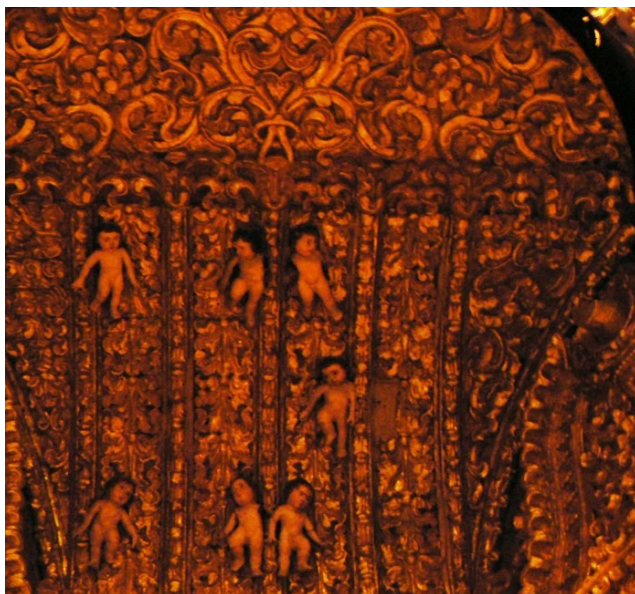
⁸⁹ MORENO Egas, Jorge, VILLALBA, Jorge. S.J., DOWNES, Peter, BORCHART de Moreno Christina, CORONEL Valencia, Valeria, ORTIZ Crespo, Alfonso, PACHECO Bustillos, Adriana, SANTANDER Gallardo, Diego, MICÓ Buchón, José Luis, S.J., PLACENCIA, Patricio y JIMÉNEZ Carrera, Manuel). (2008). *Radiografía de la Piedra. Los Jesuitas y su templo en Quito*. Quito: Editorial Trama ISBN: 978-9978-36-603-5.



149. Cuerpo central del Retablo



150. Nicho central del Retablo con la imagen de la Virgen de Loreto



151. Nicho central del Retablo de la Virgen de Loreto, donde remata una cornisa con las tallas de siete querubines

Ante la variedad de opiniones del origen de las columnas salomónicas, vale dejar sentada una aclaración que hace sobre este tema José Gabriel Navarro⁹⁰, al hablar de las columnas salomónicas, nos aclara que fueron traídas por italianos a principios del siglo XVIII, su uso se extendió por todas las iglesias de Quito, principalmente para los retablos, y llegó, aunque por un corto tiempo, a otras naciones de América.

Este uso corto que se dio de ellas se debió a que la columna salomónica o báquica que Bernini copió de las que se cree que fueron las originales del templo de Salomón y que actualmente están en la iglesia de “*La Pietà*” en Roma, e igualmente las repite en el gran baldaquino de bronce que está en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano; pronto fue desplazada por que José de Churriguera había logrado en España, imponer su versión de columna salomónica de cuatro y de cinco espirales, con pámpanos y hojas de vides, y ornamentación de vástagos florales en forma serpenteante y espirales, gustó mucho más a los escultores en estas tierras americanas.

⁹⁰ NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-33-6

Nichos laterales del cuerpo central del Retablo

Los dos nichos laterales son más pequeños, y llevan en los extremos de cada nicho, una columna salomónica, rematando cada uno de ellos con una decoración de venera o concha marina, símbolo que desde la Edad Media es el de los peregrinos que van a Santiago de Compostela, y por ende posteriormente ampliado como símbolo del peregrinaje, extendiéndose este motivo a nivel universal.

Estos dos nichos son ocupados, el de la derecha por San Alonso Rodríguez y el de la izquierda por San Pedro Claver.

Ver ficha en el Anexo N° 4 y Anexo N° 5.



152. Cuerpo central. Nicho lateral izquierdo, con la imagen de San Pedro Claver con esclavo negro.



153. Cuerpo central. Nicho lateral derecho con la imagen de San Alonso Rodríguez.

Es importante indicar que Santa Mariana de Jesús tuvo mucha devoción a la Virgen de Loreto y pidió que sus restos reposaran a sus pies. Hoy sus reliquias están en el altar mayor, pero se ha conservado en este lugar, para su remembranza, una imagen yacente de la Santa.

Esta imagen se encuentra como parte del cuerpo inferior del retablo, en la urna central la imagen, y dos nichos laterales con votivos dejados por sus fieles. Ver Anexo N° 6.



154. Cuerpo horizontal inferior o sotabanco con tres nichos, con la imagen de la Santa y los dos nichos laterales con los votivos.

En los nichos derecho e izquierdo se encuentran votivos entregados a la Santa. El nicho izquierdo originalmente conservaba la vihuela de la Santa, y en el derecho el costurero de la Santa, pero ambos objetos actualmente están guardados para su conservación y estudio.



155. Votivos ofrecidos a la Santa Marianita de Jesús

En la parte baja de los nichos laterales tienen cada una su repisa y en la parte superior de cada uno hay una pequeña hornacina que alberga a Santa Rosa de Lima en la de la derecha y Santa Teresa de Jesús en la izquierda. Ver Anexo N° 10 y N° 11.

Cuerpo superior del Retablo

El cuerpo superior consta igualmente de tres nichos, cada uno de ellos rematado con una decoración de venera o concha marina, pero sin las columnas en los extremos laterales.



156. Cuerpo superior con la actual iconografía

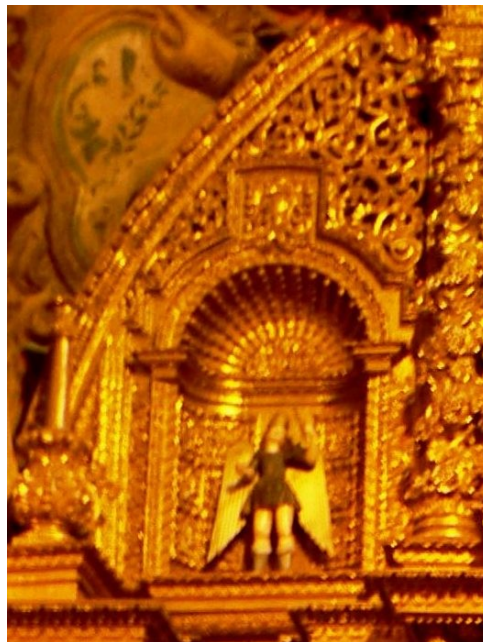
El nicho central lleva a sus lados dos pilastras de estilo churrigueresco, más dos pares de columnas salomónicas, semejantes a las del cuerpo inferior.

La hornacina central, aunque originalmente estaba destinada a que ocupe San Pedro, ver Anexo N° 12, actualmente ocupa el Arcángel Gabriel. Ver Anexo N° 9



157. Cuerpo superior. Hornacina central, con la imagen de San Gabriel Arcángel

El cuerpo superior, a lado de la hornacina central tiene a los lados, dos nichos con las esculturas de los arcángeles el de la derecha el Arcángel Rafael y de la izquierda el Arcángel Miguel. Ver Anexo N° 7 y 8.



158. Cuerpo superior. Nicho izquierdo con la imagen del Arcángel Miguel.



159. Cuerpo superior. Nicho izquierdo con la imagen del Arcángel Rafael.

El retablo es finalizado por una cornisa discontinua cortada en su parte central por un arco elíptico y sobre la totalidad una crestería tallada y calada.



160. Cornisa de remate del Retablo

Todas las superficies del retablo han sido cubiertas por relieves y tallas de motivos florales, naturalistas y geométricos propios del estilo Barroco y con un acabado de pan de oro.

4.6. Términos, pigmentos y colores utilizados en los encarnes desde el siglo XV al XIX.

Los productos y pigmentos más usados, y por su importancia, son descritos de forma singular por Samaniego en su Tratado de Pintura⁹¹, algunos de los cuales, por considerarlos importantes nos detalla su forma de obtención o preparación.

Para poder entender la descripción de los diferentes encarnes, dentro de la gran variedad de colores y términos que presenta Samaniego en su Tratado de Pintura es importante conocer sobre algunos de ellos.

Igualmente aclarar que muchos de los términos usados por Manuel Samaniego son definiciones dadas por Antonio Palomino de Castro y Velasco en su libro intitulado “*El Museo Pictórico y Escala Óptica*”, al igual que la recopilación de algunas preparaciones de pigmentos y procedimientos que coinciden con las descritas por Cennino Cennini en su “*Tratado de la Pintura (El libro del Arte)*”.

Albayalde: es un pigmento que se utilizó desde épocas antiguas hasta inicios del siglo XIX, se produce por la transformación del plomo, siendo por lo tanto un carbonato básico de plomo, por ello se le conocía también como **Blanco de plomo**, a este pigmento en la zona Andina se le ha conocido con algunos nombres como *esbiacca*, *albus*, *cerussa* o *boacca*.

Fue el blanco más usado por los artesanos, utilizado para dar efectos de luz, como base de preparación mezclado con los pigmentos, como aclarador de las tintas y permitía que se sequen las pinturas de forma uniforme.



161. Carbonato de plomo

⁹¹ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo.

Como era un pigmento muy venenoso, aunque permitía crear hermosos tonos opalescentes, se sustituyó en el siglo XIX por un preparado de blanco de titanio y blanco de zinc.

Se hacía desintegrando el plomo con ácido, el rezago de este proceso es el pigmento. Lo que le hace fácil de detectar en autenticaciones con rayos X debido a su origen metálico.

Samaniego (aprox.1780) detalla así el proceso de la preparación del Albayalde

Echarás vinagre fuerte en una vasija de barro vidriado, sin llenarla del todo y sobre ella unas chapas de plomo sostenidas con unos palitos, después tápese con una cubertesa ajustada con yeso, mate: ponla en estiércol de caballo o a fuego muy manso por 20 días, después descúbrela y apareja el albayalde en las chapas y en el suelo de la vasija, sácalo y recógela y repite la diligencia hasta que fine el plomo, concluido todo, lávalo con agua clara, déjalo asentar, decanta el agua y hallarás en el fondo el albayalde finísimo.(p.113).⁹²

Almagre o Almacra o Sanguínea: tierra de color rojo, llamado hematita, es un óxido de hierro, también mencionado en los documentos como **tierra roja de España**, **piedra sanguínea** o de sangre, **almagre de Levante**, **almacre**, entre otros.



162. Almagre

El uso de este pigmento en la colonia fue muy extendido, sea de forma directa o mezclado con otros colores para obtener otras tonalidades. Inclusive se le usó como pintura corporal, se le conoció con el nombre de *Puca Allpa*

⁹² VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 113

Ancorca: este término en pintura, es un preparado artificial de yeso mate y tinta de gualda, era un color amarillo oscuro si se mezclaba con óleo y amarillo claro si era al temple.

Éste preparado de origen vegetal resultó ser una laca muy utilizada por los pintores, a esta tinta de la *gualda* o *Reseda Luteola* se le ha utilizado como segunda tinta, sobre otros pigmentos de color amarillo, y si se le mezclaba con azules, se obtenía tonalidades verdosas, según lo menciona Samaniego. Este pigmento se le ha conocido con otros nombres como *arzica*, *ancorca* o *encorca de Flandes*.⁹³



163. Ancorca

Amarillo Indio: (*euxantina*) fue descubierto en 1400, era un pigmento amarillo brillante que podría ser totalmente transparente, pero se usó muy poco después de 1900, por considerar a su método de obtención muy cruel, ya que se obtenía a partir de los orines de vaca disecado, transformándose en *euxantato* de magnesio; las vacas eran alimentadas únicamente con agua y hojas de mango.

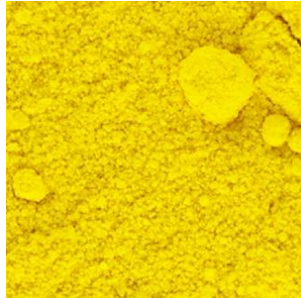
Fue un pigmento muy popular para pinturas al aceite y acuarelas. Por ser considerado un método muy cruel su obtención, rápidamente apareció una versión sintética.



164. Amarillo indio

⁹³ DE MESA, José, GISBERF, Teresa. (1956). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. La Paz, Bolivia: Editorial Biblioteca Pacena. Fundación An Wiese. Segunda edición (1982)

Amarillo de cadmio: Se obtiene del metal cadmio, este pigmento fue descubierto y utilizado a principios de 1800. Se sigue utilizando hasta la fecha.⁹⁴ Los pigmentos de cadmio presentan una excelente estabilidad a la luz, son opacos, brillantes y de alto poder colorante y cubriente.



165. Amarillo de cadmio

Añil o Índigo: Proviene del estrato de una planta llamada *Indigófera suffruticosa* de la familia de las *Fabáceas*. Muy usada desde épocas prehispanicas.

Era un azul muy intenso y de gran firmeza. Se usó en pintura, pero también en los textiles. Se lo conocía con los nombres de *mutuy cube*, **Índigo o Añil**.

Aunque es una planta amazónica, en la India hay una planta similar llamada Índigo, por lo que es llamado así. Igualmente su producción es por extracción del zumo de la hierba.

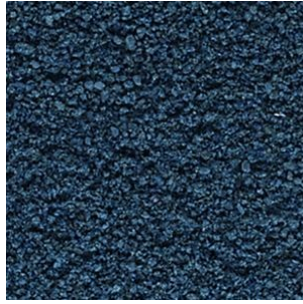


166. Planta de indigo



167. Azul añil

⁹⁴ INNES, Jocasta. (1986). *Decorating with Paint*. New York: Harmony Books. ISBN: 0-517-57229-X



168. Azul índigo

Azul cerúleo: Utilizado a partir de 1860, el azul cerúleo fue un pigmento popular que los pintores usaron generalmente en los cielos despejados de sus paisajes, para representar el mar, o lagos. Es un pigmento pesado y estable, muy usado para mezcla con aceites, sin embargo, con las acuarelas se vuelve pastoso y grumoso.

Fue creado calentando óxido de cobalto con otras bases metálicas. Se sintetizó en Inglaterra a mediados del siglo XIX como estañado de cobalto para reemplazar la azurita y producir un azul cobalto menos costoso, estos óxidos, tanto de zinc como de estaño y de aluminio, producían un azul muy luminoso y traslúcido.



169. Azul cerúleo

Azul de cobalto: Usado a principios de 1800. El azul de cobalto es un pigmento fabricado a partir de esmalte, que se obtiene del vidrio en polvo que contiene óxido de cobalto. Su uso permanece hasta hoy.



170. Azul de cobalto

Azurita: Es un Carbonato de Cobre natural, presenta una tonalidad de azul más verdosa que el lapislázuli. Cennini, en el siglo XIV, lo denominó *Azurro della Magna* (**Azul de**

Alemania) y era muy empleado para el temple, sobre todo en el Renacimiento, en donde las vestiduras y los celajes azules se pintaban casi siempre al temple porque en óleo pierde intensidad de color.

Este hermoso pigmento azul se utilizó a partir del 2500 AC y se conoció comúnmente como **Azul Egipcio**, también como **Azul frita**, y **Azul Pompeyano**.

También se usaba como base previa para que realce la capa superior cuando se aplicaba lapislázuli, que era un pigmento muy costoso. A finales del siglo XVII se sustituye este color porque era poco estable y tendía a ennegrecer o con la humedad se tornaba verdoso.⁹⁵



171. Azurita, Azul Egipcio, Azul Frita o Azul Pompeyano

Este pigmento, de alta estabilidad a la luz, se encontraba presente en el arte Egipcio y Mesopotámico, pero también se encontró su uso en Grecia y Roma, a nivel artístico su uso aparece en la Alta Edad Media, pero desaparece en el siglo XVII.

La *fritta* era un esmalte para cerámica que al meterse al horno se quedaba azul; fue el primer pigmento de obtención sintética que se conoce, se realizaba en forma de placas, que los artistas machacaban y mezclaban con el aglutinante para obtener el pigmento.

Azul de Prusia: Es un pigmento sintético de ferrocianuro férrico de un color azul intenso y oscuro semi translúcido tendiente al rojo, es de alto poder de tintado, al combinarlo con otros pigmentos tiende a oscurecer la mezcla creando tonos púrpuras con los pigmentos oscuros y tonos grises con los pigmentos claros.

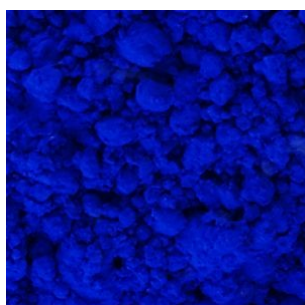
⁹⁵ INNES, Jocasta. (1992). *The new Paint magic*. New York: Pantheon Books. ISBN: 0-679-74251-4



172. Azul de Prusia

Azul ftalo, sombra verde: Azul sintético que se elaboró como sustitución del azul de Prusia.

La mayor parte de los azules eran *phatlocianinas* de cobre, las cuales tendían al verde, de allí que se le conoce también como sombra verde; tenían un alto poder de tinto y una pureza excepcional, al combinarlo con los blancos producían azules pálidos pero conservaban la intensidad de un verdadero azul sin adquirir tonos grises. Al mezclarlo con amarillos creaban tonos verdes limpios. Su uso se mantiene actualmente.



173. Azul ftalo

Azafrán: es un color amarillo – anaranjado usado a nivel artístico para dar iluminaciones. Es extraído del cártamo de la flor del azafrán, al que se le procesa con agua.

El cártamo contiene dos partes colorantes, una amarilla y otra roja; solo la parte amarilla es soluble en agua, la cual al hacerla hervir, provee un color amarillo que se inclina más al anaranjado.

También se le conoce como **bastardo, cárcamo, azafrán rumi ó safranum**, es una planta que se cultiva anualmente principalmente en España, pero hay una planta muy similar en Egipto.

Por su importancia y su hermoso color amarillo anaranjado Cennini dedica un capítulo (XLIX) de su Tratado de Pintura, el Libro del Arte, para explicar su obtención.⁹⁶

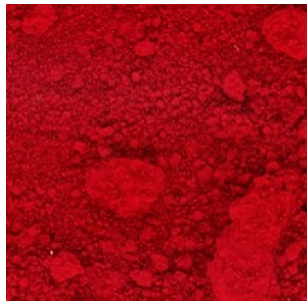


174. Cártamo de azafrán

Alizarina o Rojo Furioso: Este pigmento orgánico fue históricamente importante como tinte. Su origen es derivado de antraquinona (compuesto orgánico aromático, derivado del antraceno) de la raíz de la rubia.

En 1869, se convirtió en el primer pigmento natural que se duplicó sintéticamente y se empieza a utilizar artísticamente. Sin embargo, el Rojo Furioso o Alizarina se ha cultivado como colorante desde antigüedad en Asia Central y Egipto, donde éste se cultivaba desde 1500 A.C.

La palabra *alizarina* deriva de Árabe *al-usara*, que significa jugo.



175. Alizarina o rojo furioso

⁹⁶ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. XLIX. Barcelona: Editorial Sucesor de E. Meseguer. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3

Azarcón, Minio, Rojo de Saturno o Plomo Rojo: es un tetróxido de plomo calcinado, de color rojo anaranjado, muy encendido. El nombre Minio proviene del vocablo latino *minium* indicando que proviene del Río Miño en el norte de España donde fue extraído para la minería por primera vez.

De la utilización del *minium* como componente de la tinta más habitual para realizar iluminaciones de los códices medievales deriva el término “miniatura”.

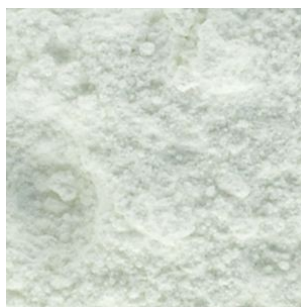
Su procedencia está ligada a la del albayalde y los artistas lo han usado para un sinnúmero de aplicaciones, para resaltar los encarnes, como base o secante de otros colores, o para mezclar con otros colores y abaratar el costo, por ejemplo del bermellón o del carmín, ya que su obtención tenía un costo bajo.



176. Azarcón, Minio, Rojo de Saturno o Plomo Rojo

Bañar: en pintura, según Samaniego, era dar una mano de color muy diluido, casi transparente, sobre otro ya seco, para obtener nuevos tonos.

Blanco de zinc u Óxido de zinc: este pigmento surge de forma natural como zincita (peróxido de zinc), en un pigmento muy blanco y traslúcido, pero con el tiempo tiende a tornarse amarillento y frágil, pero si se aplica con la técnica de "*alla prima*" o combinándolo con bióxido de titanio, sus propiedades mejoran. Fue uno de los sustitutos del albayalde.



177. Blanco de zinc u óxido de zinc

Barniz: han sido obtenidos de resinas o gomas resinosas como la gomaguta, solubles en alcohol o en aceites, que se empleó y se sigue todavía utilizando hasta hoy, sobre una pintura para protección de la capa pictórica y así conseguir un mejor acabado, los barnices por lo general producen un acabado brillante, aunque dependiendo del tipo de solución que han utilizado, se podía obtener otros tipos de acabado menos brillantes.

Manuel Samaniego en el Tratado de Pintura, al hablar del barniz se refiere como:

“licor compuesto de gomas y aguas espirituosas, es liquidado todo a fuego lento o al sol, para bañar y dar lustre y esplendor a las pinturas” (115).⁹⁷



178. Gomaguta en polvo

Bermellón: fue un pigmento muy usado por la imaginería española, y trasladado su uso a la Colonia, es de color rojo muy intenso que procedía de la obtención de las minas de cinabrio o azogue, por lo que éste pigmento es un sulfuro de mercurio, aunque se podía obtener por síntesis química.



179. Bermellón

⁹⁷ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 115

El cinabrio en la Colonia, provenía de las minas de azogue de Huancavelica en el Perú, y se le conocía con diferentes nombres como *yehma*, *paria*, *llimpi* o *limpi*, aunque su confusión terminológica le vinculaba con el minio.

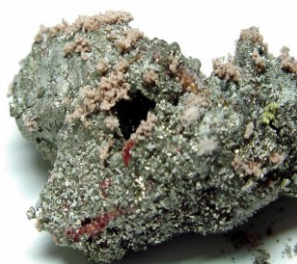
Se le consideraba al cinabrio vinculado a la extracción de la plata, que para la época Colonial fue un factor determinante de la economía de la Corona hasta el siglo XVIII.

Manuel Samaniego describe al Bermellón así: “*color encarnado, el más hermoso, hecho por arte química, de azogue y azufre, calcinados juntos*”.

Fue un pigmento muy cotizado, y por su relevancia Samaniego (aprox. 1780) describe en su Tratado de Pintura el método de hacerlo.

Toma polvos de cochinilla, mézclalos con alumbre quemado, caliéntalos a la lumbre y apágalos luego en agua de rosas y tendrás un bermellón muy hermoso. Y si quieres más lindo en piedra y que no se te ponga negro, réalzale en piedra, mezclándole gutigambar y un poco de azafrán, al tiempo de molerlo (113).⁹⁸

Caparrosa: es la escoria que se halla en las minas de cobre. Se molía y al mezclar con aceite de linaza, servía como secante para la pintura. También se usaba como color.



180. Caparrosa

Cardenillo: Este pigmento es el resultado de exponer láminas u objetos de cobre a los vapores de determinados ácidos. Esta reacción que genera un polvo verde muy intenso, es acetato de cobre, sumamente venenoso.

⁹⁸ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pág. 113

Este pigmento se le ha encontrado en la pintura colonial pero como resinato de cobre, ya que se lo aglutinaba con una resina. Al cardenillo se lo describió en los tratados de pintura con varios nombres como *verdigris*, verdín, verdete o verde eterno, aunque en estas tierras también se le conoció con los nombres indígenas de *llacsa*, *llaxa* o *copaquiri*.

Cennino Cennini (fines del Siglo XIV) en su Tratado de pintura al referirse al Cardenillo se expresa así:

Es verde un color que se llama verde de cobre. Por si mismo es bastante verde; y es de alquimia, hecho de cobre con vinagre. Es bueno para la tabla, templado con cola. Cuida de no acercarlo nunca al Albayalde, por que son enemigos mortales. Muélelo con vinagre que su naturaleza participa. Y si quieres hacer un verde de hierba perfectísimo, será hermoso de ver, pero no duradero. (pag.48 y 49)⁹⁹

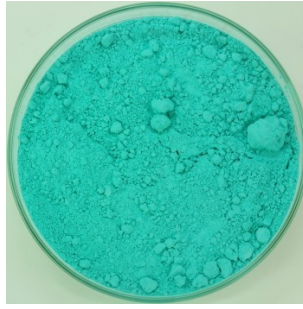
Este pigmento, cuyo origen se menciona que era extranjero o local y que se lo encontraba de forma natural o manufacturado, pero por su importancia y altísimo uso que hacían de él, se le incluye en las listas de inventarios de las tierras americanas, principalmente de Potosí y del Cuzco.¹⁰⁰



181. Proceso de formación de acetato de cobre

⁹⁹ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. LVI, Editorial Sucesor de E. Meseguer. Barcelona España. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3. Pág. 48 y 49.

¹⁰⁰ DE MESA, José, GISBERF, Teresa. (1956). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. La Paz, Bolivia: Editorial Biblioteca Pacena



182. Acetato de cobre

Carmín: es un color carmesí oscuro. Aunque las colonias en América fueron los primeros en utilizarlo, este hermoso pigmento rojo llegó a los artistas europeos en el 1600.

De la cochinilla (*Coccus cacti*) o el *kermes* (*Coccus illicis*) es de donde proviene este pigmento. Principalmente a este pigmento orgánico se le ha utilizado para el teñido de los paños, pero también como laca para utilizar en la pintura.



183. *Coccus cacti*, desecado

Al carmín se le llamaba también como grana, grana fina o grana de esta tierra, sus centros de producción más valiosos fueron en Centro América, sobresaliendo las de Oaxaca en México, pero también se obtenía una forma de grana silvestre en otros lugares de América del Sur.¹⁰¹

Este pigmento fue uno de los más preciados por nuestros pintores, llegando a ser vinculado la economía colonial por ser una especie muy valiosa.

¹⁰¹ Ídem 70



184. Carmín

El pigmento al que Samaniego lo llama Carmín fino, era un preparado de carmín de grana o cochinitilla y ajebe o alumbre. Por considerarlo muy importante a este color nos describe su preparación.

*Muélese sutilmente media os de Brasil, ponle en infusión en olla vidriada con vinagre destilado y pasado 24 horas, pásalo por lienzo prieto y fuerte; vuélvelo a la lumbre y mientras esté hirviendo échale vinagre blanco en que hayas disuelto tres os de alumbre en polvo, remenéalo bien y con una espátula, y la espuma que hiciera será el carmín; recógelo y guárdalo en basión bien tapado hasta que se seque.*¹⁰²

Cinabrio: Ver bermellón.



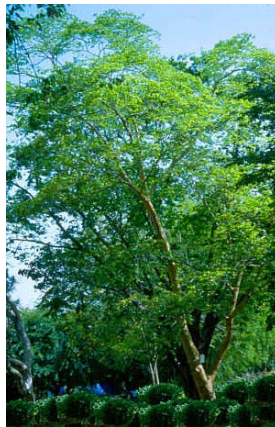
185. Sulfuro de Mercurio, mineral

Charol: El charol es un tipo de bálsamo natural producido por una secreción vegetal compuesta de resina, ácidos aromáticos, alcoholes y ésteres, que se destilaban por incisiones en la *copaifera officinalis*, (bálsamo de copaiba) o en la *Myroxylon balsamum*, (bálsamo de Perú).

¹⁰² VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 113

El bálsamo de copaiba es incoloro pero se espesa un poco con el tiempo y toma un color amarillento; mientras que el bálsamo de Perú, tiende a ser oscuro y posee un olor aromático muy particular. ¹⁰³

El charol constituye un barniz magnífico, muy lustroso y permanente, que conserva su brillo y se adhiere perfectamente a la superficie del objeto al que se aplica, tiene grandes cualidades, por ejemplo se extiende con gran facilidad y su secado es rápido, al igual que es muy fácil mezclarle con colores. ¹⁰⁴



186. Árbol de Copaifera Officinalis



187. Madera charolada

Encarnación: Es la aplicación de colores a las partes del cuerpo que se exponen de una escultura o de una pintura, para que asemeje al color natural de la piel.

¹⁰³ *Tratado de barnices y charoles.* (1755). Traducido por el Dr. Francisco Vicente Orellana. Segunda impresión. Dedicado a la Academia de Valencia de las tres bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, Bajo el nombre de Santa Bárbara. 2007. Valencia, España: Imprenta Josef Garcia.

¹⁰⁴ SLOAN, Annie. GWYNN, Kate. (1993). *Técnicas de pintura decorativa.* Barcelona: Grupo Editorial Ceac. S.A. ISBN: 84-329-13413

En la imaginería religiosa, generalmente realizada en madera, aunque en el caso de llevar elementos metálicos como las mascarillas de plomo, tanto la madera como el metal se cubrían previamente con varias capas de yeso y sobre éstos se aplicaba directamente el color; a este proceso también se le llamaba Carnación.

Según el tratado de Manuel Samaniego describe al encarne así:

*“tinta de albayalde, y rojo, y aceite graso de linaza o de nueces, de color de carne, para colorir las figuras de escultura”.*¹⁰⁵

Encorca: según los registros antiguos este era un preparado que se hacía con blanco de Troya o Blanco de España y grana de *Aviñon*. Se recomendaba en vez del blanco de Troya o de España usar blanco de plomo (albayalde), o *cerufa* con nuez de *Alum* para evitar que el color cambie cuando se preparaba la mezcla. La grana de *Aviñon* en América simplemente correspondía a la grana del carmín.

Esmalte, Smalte: era vidrio de silicato de potasio coloreado, según los tratados de pintura antiguos era un pigmento vítreo de color azul brillante que era dado por la presencia de óxido de cobalto o *saffre*.

Se lo conocía como *esmalte*, *esmaltín*, *vetro di cobalto*, o *azul de Sajonia*, este último nombre se lo atribuye a que a partir de finales del siglo XVI, Sajonia monopolizó el comercio de *saffre*.

Su obtención era muy compleja ya que estaba íntimamente ligada a la industria del vidrio. En la pintura colonial se encuentra por primera vez en 1994 pero en una obra argentina, posteriormente se encontraron el obras del Cuzco y de Potosí.¹⁰⁶

El cobalto no es mencionado en ningún registro, como un mineral que se produjo en la época Colonial, posiblemente su producción va más allá de la mitad del siglo XIX.

¹⁰⁵ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 117

¹⁰⁶ DE MESA, José, GISBER, Teresa. (1956). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. La Paz, Bolivia. Editorial Biblioteca Pacena. Fundación An Wiese. La Paz Bolivia. Editorial Biblioteca Pacena. Segunda edición (1982)

Antonio Palomino en su tratado de pintura recomendó el uso del esmalte, pero Francisco Pacheco no lo tomó en cuenta al momento de hacer su inventario de pigmentos.

El origen del cobalto es difuso, ya que durante años se ha debatido sobre la hipótesis de los Egipcios y otras culturas antiguas utilizaban o no este mineral para colorear el vidrio, pero en 1830 algunos estudiosos sobre el tema, han demostrado que el cobalto estaba presente, junto con el cobre, en buena parte del vidrio azul de los egipcios, aunque en pequeñas cantidades, por lo tanto determinaron que el azul cobalto es el pigmento más antiguo fabricado por el hombre, de Oxido de cobalto reducido a polvo, aunque este polvo de vidrio de cobalto usado como pigmento, es un asunto que no se ha podido establecer con certeza todavía.

El cobalto no es mencionado en ningún registro, como un mineral que se produjo en la época Colonial, posiblemente su producción va más allá de la mitad del siglo XIX.



188. Esmalte

Dentro de los tratados de pintura de Palomino y Samaniego, se consideraba que el mejor azul y el más hermoso para pintar los ropajes de este color era combinando el esmalte con el índigo, aunque Samaniego al respecto aporta su experiencia sobre el azul de Prusia.¹⁰⁷

Samaniego identificó el “*smalte, como el color azul que se hace de pasta de vidrio o esmalte de plateros, molido*”. Acerca de su uso escribió:

¹⁰⁷ PACHECO, Francisco. BONAVENTURA BASSEGODA, I Hugas. (1989). *El arte de la pintura de Francisco Pacheco: estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica*. Barcelona. Editores Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 84-7488-459-4 -4

“Paños azules de polvos con añil; se mezclan los polvos para bosquejar y aguarrás para que no chorree, y en seca bañar con el smalte puro si se quiere realzar y apretar; a falta de aguarrás poner aguardiente o saliva”. (pág. 96).¹⁰⁸

Esplendor: Resplandor, brillo, o lustre. Al referirse al esplendor en una pintura Manuel Samaniego describe el esplendor con éste término *“blanco de cáscara de huevo, molida, para iluminaciones y miniaturas”*.

El Blanco de cáscara de huevo, que menciona Samaniego se obtenía de la molienda de la cáscara de huevo que resultaba en un finísimo polvo blanco muy suave, adecuado para todas las técnicas pictóricas, aunque tenía un ligero olor a hueso. Este pigmento era muy sólido a la luz, y fue usado para mezclar con aceite, Temple, Acuarela, Cal y para trabajos al Fresco.



189. Blanco de cáscara de huevo

Estuco: es una pasta de grano fino compuesta por yeso, polvo de mármol y cola, que se endurece por exposición al oxígeno del aire.

Admite numerosos tratamientos, es muy útil para la capa de preparación de murales, pero su uso ha servido y sigue en uso para el modelado y tallado, o para realizar detalles decorativos o molduras, elementos muy usados en los diferentes estilos artísticos sobre todo desde el Barroco hasta la época Neoclásica, y si se pulía puede dar una apariencia similar al mármol.

Génuli o Génoli: color amarillo claro que se obtenía calentando el Albayalde en una olla vidriada hasta que se volvía amarillo, fue muy utilizado para hacer las

¹⁰⁸ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 96

encarnaciones. Si se mezclaba con añil, se obtenían verdes.¹⁰⁹

Gualda: Es una planta herbácea (*reseda luteola*) de la que se extraía, tanto de las flores, hojas e inclusive de los tallos, un colorante amarillo (luteolina), que se empleó por muchos siglos en Europa para teñir la lana.

Pero su uso artístico fue principalmente en forma de pigmento laca, que artísticamente se le conocía como **ancorca**, de la cual ya se detalló anteriormente.

El proceso para obtenerla consistía en calentar la planta, previamente cortada en pedazos, a la que se añadía agua hasta cubrirla, y antes de hervir se introducía alumbre, en la misma proporción que la gualda.



190. Gualda trociada

Después de hervir, se filtraba, precipitándolo gradualmente con una solución de potasa hasta el punto que se empiece a disolver un poco de alumbre, después de lavarlo muchas veces en caliente, se recogía el color.



191. Pigmento de Gualda

Media tinta: Término usado en los tratados de pintura que se refiere a dar una primera mano de un pigmento muy diluido para luego pintar al temple y al fresco. Los colores claros se aplicaban al inicio y luego los oscuros.

Moler: en pintura, término usado para desleír los colores, con la trituración de los

¹⁰⁹ PALOMINO, Antonio. (1715-1724). *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo. II. Madrid (1988): Editorial Aguilar. S.A.

pigmentos, hasta convertirlos en un polvo muy fino.

Mordiente: cierto betún o sisa, que se hace de varios ingredientes, para que la superficie adquiriera mayor adherencia al momento de recibir la pintura, y en el caso del Temple o del Fresco, para realzar con oro algunos adornos.

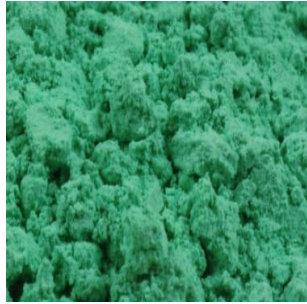
Malaquita: Fue el verde más importante desde el 1400 hasta el siglo XVIII, es un hermoso pigmento molido del mineral de carbonato de cobre.

La Malaquita es quizás el más antiguo conocido pigmento de color verde brillante. Es el carbonato básico de cobre natural y es similar en su composición a base de cobre azul azurita carbonato, excepto que contiene una mayor cantidad de agua, por lo que la Malaquita es hidrocarburo de cobre.

Al igual que la azurita se presenta en muchas partes del mundo y se asocia con depósitos de mineral de cobre. Los registros indican que la Malaquita se utilizó en el antiguo Egipto para la pintura. Es menos frecuente encontrar registros que mencionan en las fuentes escritas, pero si hay evidencias que la Malaquita fue utilizada como remplazo de la Azurita, en Europa, pero en 1800 se creó un pigmento sintético, ya que su toxicidad era muy alta.

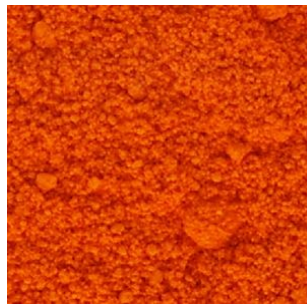
Escritos clásicos y medievales se refieren a la malaquita como "*crisocola*", una palabra derivada de las palabras griegas para el oro y la cola, porque los antiguos le utilizaban en la soldadura de oro. Se prepara como pigmento mediante una cuidadosa selección, la molienda y el tamizado.

La malaquita se usó para varios tipos de técnicas pictóricas, y sus propiedades son muy similares a la azurita, si se mezclaba con aceites, ésta se torna color verde amarillento, pero si es para pintar al Fresco, el color es permanente, por la mezcla con la cal, y también al Temple.



192. Malaquita

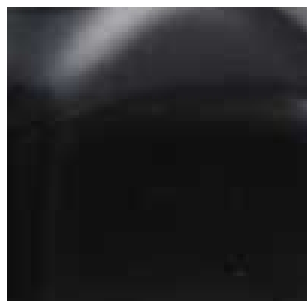
Naranja de cadmio: Se extrae del metal cadmio, este pigmento fue descubierto y utilizado a principios del siglo XVII y continúa su uso hasta nuestros días.



193. Naranja de cadmio

Este pigmento tiene una excelente estabilidad a la luz, su color es brillante y es de alto poder tanto colorante como cubriente.

Negro de humo: Prácticamente es carbono puro amorfo llamado comúnmente hollín; este se recogía como depósito sólido en las paredes de los hornos o de las lámparas, por lo que a éste pigmento también se le conoce como negro de lámpara, ya que se obtenía de la quema de aceites, maderas etc.



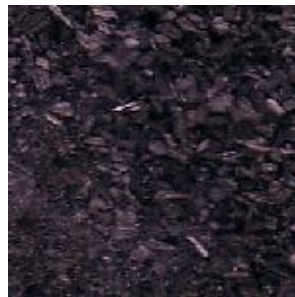
194. Negro de humo

No se disolvía con facilidad en el agua ya que es un polvo muy ligero, pero su uso fue intenso, porque se conseguía un color negro muy profundo y sobretodo permanente;

este pigmento es uno de los principales componentes de la tinta china o de la tinta de hollín.

Negro marfil: Mezcla de carbono con fosfato de calcio y carbonato de calcio, originalmente fue creado calcinando el marfil, sin embargo de acuerdo a las normas sobre el tráfico ilegal del marfil, se sustituyó por el carbón de huesos conservando el nombre por razones comerciales.

Es sin duda el negro más intenso de todos, con una capacidad de absorción excepcional, actualmente a nivel industrial se realiza calcinando huesos de animales a altas temperaturas.



195. Negro marfil o negro de huesos

Negro carbonilla: A este pigmento se le ha conocido también como **negro carbón**, y su uso se remonta al siglo XII y se continúa usando hasta nuestros días.

Se obtenía y continúa haciéndose, a partir de la quema de materiales orgánicos, esta quema puede ser parcial o carbonizados hasta obtener el carbón; los artistas utilizaban este pigmento para realizar los bocetos de las telas, ya que se cubría fácilmente con la pintura al óleo.



196. Negro carbonilla

Ocre: Los colores ocres, que son arcillas teñidas de forma natural, es tal vez una de las familias de pigmentos usadas más comúnmente en la historia del color y que su uso

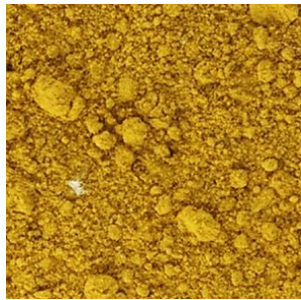
permanece hasta hoy. Presentan una gran variedad de tonalidades que van desde los amarillos hasta los rojos.

Su uso ha sido prolífico, ya que su adaptación es muy variada para mezclas que se aplican a las diferentes técnicas pictóricas, como la mezcla con aceites, el Temple, al Fresco, para la Acuarela o la Cerámica.

Por la versatilidad de sus propiedades, que podían resultar colores opacos o transparentes, estos ocre se utilizaron muy a menudo para realizar glaseados.

Ocre claro: Éste pigmento es mineral de limonita natural, su origen es muy antiguo, el hidróxido de hierro que es parte de sus componentes, le da ese color amarillo. Se le conocía como **Ocre francés de Borgoña, Ocre amarillo, Ocre de Borgoña** o **Amarillo fino**, este último nombre se debe a su color amarillo similar al oro.

De la variedad de ocre, éste era el más claro, su extracción era simple, ya que se encuentra prácticamente expuesto a la intemperie; para prepararlo había que tritarlo, lavarlo para quitar impurezas, y luego secarlo. En lengua quechua al ocre se lo llamaba *quellu*. La forma sintética es un mineral de óxidos de hierro hidratado, transparente llamado **Amarillo de Marte**.

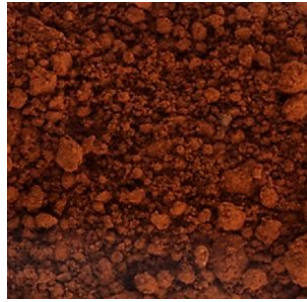


197. Amarillo fino o amarillo de Marte

Si el ocre amarillo se le calcinaba, por su contenido de hemetita, pasaba a ser color rojo, al que se le llamaba **Ocre Quemado**.



198. Ocre rojo



199. Ocre rojo oscuro



200. Ocre Pardo

Ocre Rojo Español: Este pigmento originario de una árida región de Castilla, en España, produjo una singular mezcla de minerales que da este ocre rojo-anaranjado.

Fue el más adecuado para las bases y fondos de color, y por su transparencia se utilizaba para las veladuras, ya que era un pigmento altamente estable.

Su uso fue muy variado, para todas las técnicas, al óleo, el Temple, la Acuarela, el Fresco y para el tinturado de la madera, sobre todo es éste ocre el que se usó para el teñido de la madera de los violines.



Obsidiana negra: es un pigmento que resulta de las explosiones volcánicas, resultando una roca volcánica vítrea compacta, pero su nombre se le atribuye al vidrio volcánico que se encuentra entre el norte de México y el sur del estado de Arizona en Estados Unidos. La trituration de este vidrio da un pigmento muy fino.

Fue muy usado en América en todas las técnicas pictóricas por su aptitud para la mezclas y por su gran solidez a la luz.



202. Obsidiana negra

Oro: Es un mineral muy escaso en la corteza terrestre que se encuentra muy disperso. De color amarillo brillante, es el más dúctil y maleable de los metales, uno de los más pesados y, además es casi inalterable para casi todas las reacciones químicas.

Se ha empleado desde la Antigüedad como símbolo de poder al que se le consideraba un “metal precioso o noble”. Su uso abarcó casi todas las técnicas artísticas y artesanales abarcando desde la orfebrería, la pintura, la escultura, los mosaicos, el vidrio (para realizar el vidrio rojo), para recubrimientos, en la acuñación de monedas, etc.

La técnica del batido del oro, realizado por los Batihojas, para convertirlos en panes se conocía desde la Antigüedad y se ha empleado en la decoración de objetos, elementos

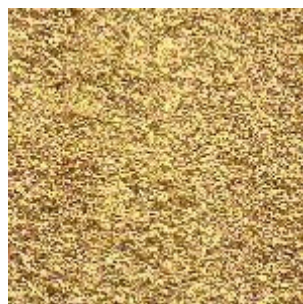
arquitectónicos, en el dorado de esculturas, así como en la iluminación de manuscritos que se dio especialmente a lo largo de la Edad Media.

Su empleo en la Época Colonial fue muy extenso, se usó los panes para recubrimientos de distintas superficies como los retablos, con el fin de aparentar oro macizo y simular riqueza y suntuosidad, el oro en polvo para dar iluminaciones a la pintura, o para determinadas técnicas escultóricas, o en pepitas para realizar adornos, objetos litúrgicos, etc. La lámina de oro se adhería sobre una base de calcio o tierras rojas, llamado bol, mezclado con algún adhesivo natural.

El oro limpio de impurezas se denomina habitualmente, “oro fino” u “oro de 24 quilates”, pero actualmente se comercializa las láminas de oro en libritos de 25 láminas de oro de $23 \frac{3}{4}$ de quilates de 80 x 80 mm.



203. Polvo de oro



204. Foto ampliada 300 veces de una lámina de oro de $23 \frac{3}{4}$ de quilate.

Oropimente: Es un pigmento obtenido del sulfuro de arsénico natural, que se encontraba disperso en muchas zonas de Europa y del Asia.

La antigüedad de su uso está determinada por los hallazgos en pinturas de Egipto, en manuscritos persas, bizantinos e inclusive irlandeses, aunque muy poco en la Europa

continental, pero al inicio del siglo XVIII fue sustituido por ser un pigmento muy escaso y muy venenoso.

Este pigmento amarillo fue el más utilizado en la pintura colonial, a pesar de su alto grado de toxicidad, se lo encontraba en zonas de las cordilleras cercanas a actividad volcánica y su uso fue registrado por fuentes europeas desde la llegada de los españoles en el siglo XVI.

Por su color amarillo brillante fue utilizado por los pintores para representar las luces y brillos de joyas u objetos dorados, tenía bastante poder cubriente si tenía partículas gruesas, o para pintar estrellas o para pintar los “resplandores de gloria”, igualmente lo usaron puro o mezclado con pigmentos azules o rojos; era un pigmento muy estable a la luz y al aire.

A este pigmento se le ha conocido con varios nombres como *sandaraca* por su color amarillo-anaranjado intenso, como *jalde* o *regalgar* para identificar al jade quemado, *auripigmentum*, o *arzicon*, o el término quechua *carvamuqui*.

Según los manuales de pintura no era compatible con pigmentos que contenían cobre o plomo; Vitruvio y Cennini señalaban que no se podía utilizar al fresco.



205. Oropimente

Pulimento: Es el proceso por el cual se da brillo a un objeto que recibió una determinada técnica pictórica y que requiere ser realzada.

En el caso de la técnica del encarnado, el pulimento que se utilizaba, descrito anteriormente, fue la del frotamiento continuo con vejiga de cordero, que previamente se trataba.

Pardo: Son pigmentos obtenidos de tierras minerales de mica exfoliables que van desde el color marrón al rojizo. Dentro de los colores pardos están las gamas de los colores

Siena natural y los colores Sombra, que se han usado para todas las técnicas artísticas, ya que mantenían una gran transparencia y brillantez.



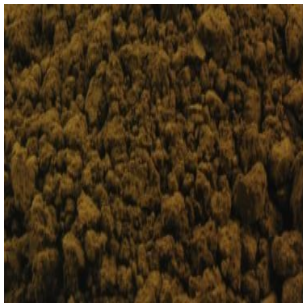
206. Pardo sombra natural



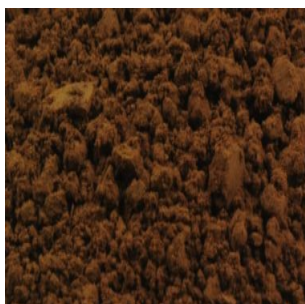
207. Tierra de Siena natural



208. Pardo de Sombra antilope



209. Pardo Sombra Natural



210. Sombra Natural rojiza



211. Siena tostada

Pigmentos: En las técnicas artísticas la definición de pigmentos se refieren a una materia sólida, coloreada, que ha sido finamente molida, dispersa en un medio apropiado y mezclado con un aglutinante, que se utiliza para dar color a otra materia, creando una película pictórica en las superficies a las que se aplica.

Los pigmentos según su origen se pueden clasificar de acuerdo a varios criterios: por su color o por su composición o por su procedencia: en orgánicos (animales y vegetales), en inorgánicos (minerales) en sintéticos y por último en artificiales.

Los pigmentos, por su composición pueden ser de diferentes tonalidades de colores como blancos, rojos, amarillos, verdes, azules, negros, pardos, etc.

Prieto: Samaniego le describe a este color como *muy oscuro, cercano al negro*¹¹⁰

Rebajar: término usado para describir el proceso de atenuar la intensidad de un color, haciéndole menos denso, intenso, o fuerte.

¹¹⁰ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo.

Resinas y aceites: Son sustancias sólidas o de consistencia viscosa o pegajosa que al agregar los pigmentos, actúan como aglutinantes, que permiten que las partículas de esos polvos se mantengan cohesionadas entre sí y unidas a otras capas o al soporte, a la vez que sirven de capa de protección.

Las resinas fueron utilizadas por los artistas de la Colonia, como aglutinantes vegetales para teñirlo de diversos colores y lograr lacas traslúcidas y parejas, o como barniz de protección.

Entre las más usadas, hay que mencionar el *dammar*, el copal, el aceite de linaza.



212. Resina Dammar



213. Resina Copal

Estos productos se convirtieron en mercancías muy valoradas entre España y América, ya que tanto las resinas y los bálsamos eran muy abundantes en las tierras americanas.

Retoques: son algunos golpes de pincel que daba el artista después de seca y acabada la pintura, para resaltar o crear un efecto especial. Muchas veces estos retoques se transformaban en “arrepentimientos” para corregir o modificar un área específica.

Rojo Veneciano o rojo Indio: es una tierra con altos contenidos de minerales de hierro, que se observa de color rojo pero con destellos púrpura, recibía el nombre de rojo Indio por su antigua procedencia de la India. El nombre de rojo veneciano o *vercino* se debe a los comerciantes venecianos del siglo XVI, que traían este pigmento.



214. Rojo Veneciano o rojo Indio

Sanguina: minerales de hematita mezclados con minerales de aluminio-silicatos, responsables de conferir la luminosidad. Se usaba en la elaboración de grises pastel. A menudo se mezclaba con yeso o pigmentos blancos para formar la sinopia.



215. Sanguina

Sepia: Se extrae de la bolsa de la tinta de los cefalópodos. Materia colorante negro-marrón, procedente de sepia del Adriático, procesado y molido. Daba un color muy sólido.



216. Sepia

Secante: Preparado que se hacía de aceite de linaza, según Samaniego se preparaba así:

“cocido con ajos, vidrio molido y litarge, o alto almártaga de dorar, para usar

de él en la pintura, porque se sequen presto los colores”. (Pág. 120).¹¹¹

Sombra: la privación de luz en la pintura en aquellas partes opuestas a la iluminación de los cuerpos.

Sisa: Se llamaba a un procedimiento que se le conocía como dorado “**de mate**”, **al mordiente o mixtión**, que se aplicaba a una superficie que se quería posteriormente dorar o platear, pero con un acabado mate.

Primero se impermeabilizaba la base con algún barniz como la goma laca, después se le aplicaba una capa de aceite, siendo el más utilizado el de linaza (*mixtión*). Cuando esta ya estaba casi seca, en el punto justo de mordiente se le aplica el pan de oro o de plata.

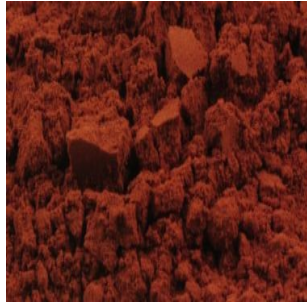
Antes de que seque se frotaba con un algodón o un paño muy fino, y una vez seco se barnizaba con goma laca rebajada.

Como ingredientes del mordiente, algunos doradores le añadían algún colorante, principalmente se usaba pigmentos de color siena o amarillo, o los restos de pintura que les quedaba a los artistas en el recipiente que limpiaban los pinceles; lo hacían para dar una cierta tonalidad al oro o para cubrir las imperfecciones del dorado.

Había varias formas de aplicar el dorado, una de ellas era aplicando directamente la lámina de oro sobre la superficie, y la más usual que se aplicaba la lámina de oro pero sobre una preparación de yeso y cola a la que se le añadía una pequeña cantidad de aceite.

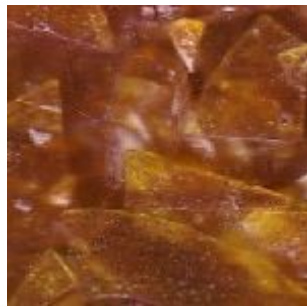
El uso del bol antes de dar el mordiente, sobre todo si éste no estaba teñido, no se lo realizaba solo para permitir el bruñido, sino con una finalidad básicamente estética en prevención del desgaste del oro. Para disimular el desgaste, se vería el bol, de forma más disimulada que si se lo aplicaba sobre el yeso, evidenciando más su color blanco.

¹¹¹ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pag. 120



217. Bol rojo

Otro método que se uso era colorear la base de preparación del yeso, en prevención del desgaste, era aplicando una mano de goma laca antes de aplicar el mordiente.¹¹²



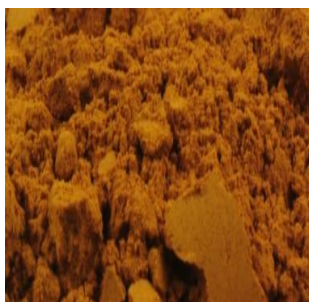
218. Goma laca

Siena: Los colores siena provienen de tierras que contienen mineral de óxidos e hidróxidos de hierro, dado como resultado una tierra de color café amarillento.

Los nombres de los colores que va desde la gama de los amarillos y ocres llamados siena, surgen por la proximidad de esos yacimientos a la ciudad de Siena, en Italia, ya que de esas tierras se obtuvieron los pigmentos.

Según la cantidad presente de óxidos de hierro proporcionaban uno u otro color. La escuela de Siena de pintura, durante el *Trecento* en el Renacimiento, difundió el uso y popularidad de estos pigmentos y colores.

¹¹² ORELLANA, Francisco Vicente. (1755). *Tratado de Barnices, y charoles, enmendado en esta segunda impresión de muchas curiosidades*. Dedicado a la Academia de Valencia de las tres bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura. Valencia. Imprenta de Joseph García.



219. Tierra Siena natural

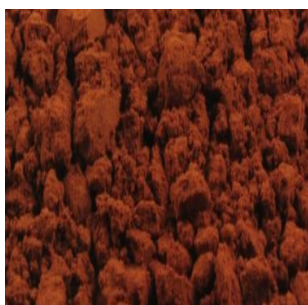


220. Tierra Siena tostada

Hay una gran variedad de tonalidades de colores siena, adicional a los que conoce como tierra siena natural o tierra siena tostada, el siena amarillo, siena amarillo claro, etc.

Sinopia: Según describe Cennino Cennini es un rojo natural semejante al pórfido. De naturaleza magra y seca, muy bueno para pintar en madera, el muros y al Fresco, e ideal para encarnaciones.

Y en un vallecillo, en una cueva salvaje he raspado la gruta con una azada, vi las venas de los más diversos colores: ocre, sinopia oscuro y claro, azul y blanco, y "ahí tienen el mejor milagro del mundo, que un blanco pueda ser de una veta terrosa, recordándome que hice la prueba de este blanco, y tiene la grasa adecuada para las encarnaciones". (Pág. 39).¹¹³



221. Sinopia

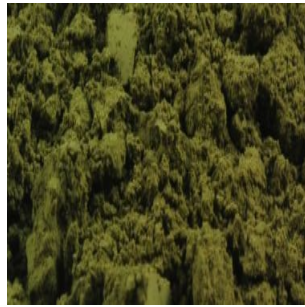
¹¹³ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. XXXVIII. Barcelona España: Editorial Sucesor de E. Meseguer. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3. Pág. 39.

Sombra natural: estos pigmentos eran obtenidos de tierras naturales que están compuestas básicamente con minerales de hierro, manganeso, fragmentos de aluminio y silicatos, los cuales hacen que tiendan a ennegrecer con el tiempo.

A este pigmento también se le conoce como **Umber**, aunque este término se debería aplicar únicamente al pigmento que proviene de las montañas de Umbría en Italia.



222. Sombra natural



223. Sombra natural verde oscura



224. Sombra tostada rojiza clara

Tierra Parda o Pardo Sanguina: esta tierra contiene óxido de hierro, y es originaria de Italia. En sus sedimentos se formaban pequeñas pepitas de hierro, usadas desde el siglo XII para fundir hierro.

Su color pardo rojizo recuerda al color de la sangre espesa, de allí su nombre de pardo sanguina; este pigmento se podía usar en cualquier técnica pictórica por ser transparente y brillante.



225. Tierra parda o Pardo Sanguina

Terra Negra de Francia o Tiza Negra: Es negro carbonado muy profundo; la tiza negra es un tipo de pizarra negra con alto contenido en carbón; depósitos de este tipo de pizarra se pueden encontrar en Turingia, partes de Francia y Andalucía.

La forma sintética es óxido ferroso que da un pigmento de color gris oscuro y mate, llamado **Negro de Marte**.

Cennino Cennini escribe sobre este pigmento

“he dado con una piedra negra para dibujar, que procede del Piamonte, la cual es piedra tierna; se la puede aguzar con el cortaplumas, que es blanda y muy negra, y puedes usar de ella con igual perfección que el carboncillo”. (Pág. 37).¹¹⁴

Según describe Cennini por sus características permitían cortar en pequeños trozos que se afilaban, para poder trazar líneas muy finas, y como pigmento fue muy importante para pintar al fresco o al temple.



226. Terra Negra de Francia o Tiza Negra

Tinta entera: Samaniego describe el método de hacer tinta de la china, o tinta entera.

Poner negro de té o de cuesco o también de concho de vino o de pepitas de guaranga o cualquiera de estos negros, con una punta de azul y otra punta de carmín y tantita sombra, pero de todas estas colores ha de ser como de las cuatro partes de negro mitad de la una, como uno de estos colores ha de ser de jabón de Castilla y azúcar y un poco de agua de ámbar; esto se muele todo junto para lo cual batirá claras de huevo poniendo en esto aguardiente de Castilla, tal cual gota, esto bien batido y moliendo el negro con el dicho aceite de huevo, de modo

¹¹⁴ CENNINI, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. op. cit., cap. XXXIV. Barcelona España: Editorial Sucesor de E. Meseguer. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3. Pág. 37.

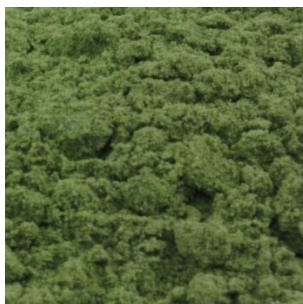
que no agüe, que esté bien espesa, tanto que para sacar ha de estar de modo que se pegue la moleta en la piedra y sacar en una tabla y ya que haya oreado, irás cortando con alambre o cerda de caballo, cuadraditos, o como quisiere, que es muy bueno”.¹¹⁵

Tierra roja: color mineral formados por minerales de hematita principalmente con tonalidades desde el rosa pálido hasta el violeta y púrpura. Las formas sintéticas de los pigmentos de las tierras rojas como el **Rojo de Marte**; que son óxidos de hierros enrojecidos por calor.



227. Tierra roja

Tierra verde o verde *terre*: es originario de Italia, cerca de la ciudad de Verona, fue un pigmento derivado del silicato de hierro y de la arcilla, muy buscado por los pintores después del Renacimiento para lograr encarnaciones con tonos apagados. Actualmente a pesar de que existe todavía este pigmento, su uso es muy limitado.

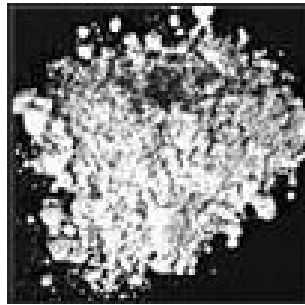


228. Tierra verde o verde *terre*

Tiza: su uso es muy antiguo, se remonta al medioevo, era hecho de piedra caliza o carbonato de calcio, y su uso a nivel artístico generalmente para dibujo permanece hasta

¹¹⁵ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pág. 88

la actualidad.



229. Tiza

Toque de luz: es el realce de un color claro o esplendor que se da en la pintura, para resaltar el efecto de luminosidad.

Ultramar o ultramarino: se usó en todo tipo de pintura, hecho de la piedra lapislázuli, calcinada, que producía un azul intenso y permanente, hasta que en el 1800 se hizo una versión sintética por ser un pigmento muy costoso, y partir de ese momento se difundió su uso más ampliamente.

Hay registros de su uso desde el 600 DC, pero su uso se remonta a tiempos prehistóricos y aunque era uno de los pigmentos más caros, comparado con el oro, fue muy buscado como pigmento azul, y codiciado en el Renacimiento para pinturas religiosas.

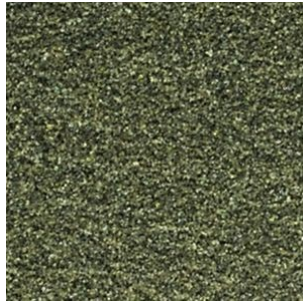
Generalmente se usaba para obras que representaban el mar, por eso fue llamado Ultramarino, pero en realidad esta denominación realmente se refiere a que venía de ultramar, ya que el lapislázuli no se lo conocía en tierras americanas.



230. Lapislázuli

Verdacho: proviene de una tierra natural compuesta de minerales hidratados de hierro y aluminio-silicatos que da un hermoso color pardo verdoso, su origen es de la región de Toscana en Italia, al moler se reduce a un grano fino, muy usado para imprimaciones,

en carnaciones, y si dejaba un poco más grueso el grano se usaba para pintura al Fresco. La forma sintética son óxidos hidratados de hierro.



231. Verdacho

Verde de Grecia: Fue un pigmento que se obtenía mediante un sencillo proceso, que era el de colocar el hollejo de la uva sobre un recipiente de cobre y dejar que fermente, este residuo dejaba una costra verde. Fue muy usado desde el siglo XIII hasta el XIX ya que debido a su extrema toxicidad se dejó de utilizar.



232. Verde de Grecia

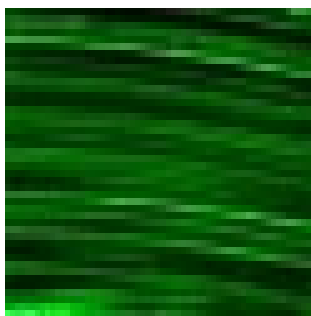
Vitriolo: Samaniego describe esta mezcla así:

“caparrosa, que molida con aceite de linaza, sirve de secante para la pintura”.

(Pág. 121).¹¹⁶

Viridiano: fue un pigmento sintético logrado en Francia a mediados de 1800, era un óxido de cromo hidratado. También se mezclaba con zinc o amarillo de cadmio para crear un verde permanente.

¹¹⁶ VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Pág. 121



233. Viridiano

Yeso mate: es un polvo fino de color muy blanco, preparado a partir de una piedra natural denominada aljez, mediante un proceso de deshidratación que lo transforma en sulfato de calcio deshidratado, el cual una vez amasado con agua, se podía utilizar directamente. Su uso por ser un polvo muy fino, fue extenso tanto para el temple como para el dorado bruñado.



234. Yeso mate

Todas las fotografías de los pigmentos pertenecen al catálogo de George Kremer¹¹⁷.

4.7. Análisis de laboratorio

Para realizar los análisis estratigráficos, se tomaron muestras de las principales esculturas que forman parte actualmente del Retablo de la Virgen de Loreto y dos esculturas que pertenecían al Retablo inicial, pero que ahora se encuentran en otras ubicaciones: la Virgen de Loreto que se encuentra actualmente en la Sacristía y San Pablo que está en el acervo de la Compañía de Jesús.

¹¹⁷ KREMER, George, Dr. (2007). *Catalogue of manuscript sources for the materials and methods of painting before 1500*. Aichstetten. Alemania. Editado por Kremer Pigmente

ANÁLISIS REALIZADOS

Esculturas	Tipo de análisis	Sitio
San Pedro Claver	Estratigrafía y Aglutinantes	Hábito y cabeza (encarne)
San Pablo	Estratigrafía y Aglutinantes	Túnica, policromía y encarne de rostro, cuello
Virgen de Loreto (Sacristía)	Estratigrafía y Aglutinantes	Encarne cuello virgen, manto
Niño que reposa en la escultura de la Virgen de Loreto (Sacristía)	Estratigrafía y Aglutinantes	Encarne brazo izquierdo
Virgen de Loreto (Retablo)	Estratigrafía y Aglutinantes	Encarne del rostro de la Virgen
San Alonso Rodríguez	Estratigrafía y Aglutinantes	Encarne de cabeza y hábito

Objetivos de los análisis:

Análisis estratigráficos

Determinar los diferentes estratos constitutivos de encarnes y policromías

Análisis de aglutinantes

Al determinar el aglutinante respectivo se determina la técnica pictórica.

Establecer la policromía original y las re policromías aplicadas en cada una de las esculturas, si las hubiere.

Establecer la relación directa o indirecta entre las policromías del encarne y las policromías del vestido.

Al determinar la técnica pictórica se puede determinar su historicidad.

Identificar las técnicas de ejecución de los encarnes y de las policromías.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

SAN PEDRO CLAVER

Estratigrafía del hábito:

El resultado determina la presencia de 4 estratos, donde los dos primeros corresponden a la policromía original y los otros dos a una re policromía.

La técnica de ejecución es la presencia de una base de preparación, conocida antiguamente como aparejo y la policromía de un solo color.

La identificación de los materiales: aparejo: cola orgánica, Sulfato de Calcio o Yeso

La policromía: Pigmento negro obtenido de carbón, y aglutinante, aceite.

Técnica pictórica: Al oleo

La Re policromía:

Técnica de ejecución: aparejo sobre la policromía anterior y la policromía un solo color.

La identificación de los materiales: aparejo con carbonato de calcio y resina sintética.

La Policromía: pigmento de color negro y aglutinante con resina sintética

La técnica de la capa pictórica original es más antigua y la re policromía por ser acrílica es moderna, estableciéndose una relación de espacio de mediados del siglo XX.

En el encarne, se determina la presencia de dos estratos que equivaldrían a la policromía original

Identificación de los materiales del encarne:

El aparejo está hecho de yeso y cola orgánica, el encarne tiene pigmento de albayalde o carbonato básico de plomo con bermellón, aglutinante: aceite.

Técnica pictórica: al óleo

Del análisis se desprende que únicamente el hábito está re policromado, no el encarne. A demás se determina que la policromía del hábito original y del encarne tiene la misma temporalidad, por su ejecución en cuanto a técnica y materiales utilizados.

El tipo de encarne original es brillante.

SAN PABLO

Estratigrafía de la túnica - policromía:

El resultado determina la presencia de 4 estratos, donde los cuatro estratos corresponden a la policromía original. No existen re policromías.

La técnica de ejecución se ajusta a la técnica de dorado al mistión, policromada y esgrafiada.

La identificación de los materiales: cola orgánica y Sulfato de Calcio o Yeso, bol de óxido de hierro más aglutinante aceite. Dorado: lámina de pan de oro.

La policromía: Pigmentos azules y rojos, aglutinante, aceite.

Técnica pictórica: Al óleo

La técnica decorativa: esgrafiado

Estratigrafía encarne rostro y cuello:

Se determina la presencia de cuatro estratos, policromía de encarne original, se ajusta a la técnica clásica de ejecución: aparejo, encolado, templa o reductor de la capa de absorción del aparejo.

El encarne: sucesivas capas de color para lograr un buen acabado

El tipo de encarne original es semi brillante.

La técnica de ejecución y los materiales, en la túnica al igual que en el encarne, determinan una sola aplicación, igual temporalidad, e historicidad.

VIRGEN DE LORETO (SACRISTÍA)

Estratigrafía del encarne del cuello de la Virgen:

El examen determina cuatro estratos, más una interfase entre los dos encarnes, equivalente a una pátina.

Los tres estratos corresponden a la policromía original; la interfase a la pátina y el otro estrato a la re policromía o re encarne.

La técnica de ejecución es el aparejo a base de Sulfato de calcio o Yeso más cola orgánica; templa de agua cola, policromía de encarne: pigmento albayalde, rojo laca, rojo bermellón y ocre; aglutinante: aceite.

Técnica pictórica al óleo

La interfase corresponde a la pátina del tiempo.

Re policromía o re encarne: pigmento color rosado, rojo laca, aglutinante aceite, técnica pictórica al óleo.

Tipo de encarne: semi brillante

Estratigrafía del manto - policromía:

El resultado determina la presencia de 8 estratos, donde los cuatro estratos primeros, corresponden a la policromía original. Los estratos 5 al 8 presentan una re policromía.

La técnica de ejecución de la re policromía es punta de pincel sobre fondo de color azul.

La identificación de los materiales: aparejo cola orgánica y Sulfato de Calcio o Yeso, bol de óxido de hierro más cola orgánica.

Dorado: lámina de pan de oro.

La policromía: Pigmento azurita, albayalde, aglutinante: aceite.

Técnica pictórica: Al óleo

La técnica de ejecución de la re policromía: Sulfato de calcio o Yeso más cola orgánica, bol de óxido de hierro más cola orgánica.

Dorado: lámina de pan de oro.

Re policromía: pigmento azul, albayalde y aglutinante aceite

Técnica policroma: al óleo

Técnica decorativa: dorado al agua y punta de pincel sobre fondo azul.

Tanto los encarnes como la policromía marcan dos temporalidades.

NIÑO DE LA VIRGEN DE LORETO (SACRISTÍA)

Estratigrafía del encarne del brazo izquierdo del niño:

El examen determina cinco estratos, de los cuales los tres primeros corresponden al original, y 4 y 5 a una re policromía.

La técnica de ejecución es el aparejo a base de Sulfato de calcio o Yeso más cola orgánica; templa de agua cola, policromía de encarne: pigmento blanco, rojo laca, rojo aglutinante: aceite.

Técnica pictórica al óleo

La re policromía: tiene un estrato de cola que sirve para crear el mordiente para el óleo la re policromía es pigmento color crema, rojo laca y rojo bermellón, aglutinante aceite.

Técnica de re policromía: al óleo

La policromía y la re policromía tanto de la virgen y del niño, corresponden en su originalidad y temporalidad.

Tipo de encarne: semi brillante

VIRGEN DE LORETO. (RETABLO)

Estratigrafía del encarne del cuello de la Virgen:

El examen determina tres estratos: los tres estratos corresponden a la policromía original.

La técnica de ejecución es el aparejo a base de Sulfato de calcio o Yeso más cola orgánica; templa de agua cola.

La policromía de encarne:

El primer estrato de color rosado contiene blanco de albayalde con pigmentos ocre y rojo laca. Aglutinante: aceite

El segundo estrato de color rosado claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos rojo laca. Aglutinante: aceite.

El tercer estrato de color rosado, contiene blanco de albayalde con pigmentos rojo laca y rojo bermellón. Aglutinante: aceite

Técnica pictórica al óleo

Tipo de encarne: semi brillante

SAN ALONSO RODRÍGUEZ

Estratigrafía del encarne:

El resultado determina la presencia de un solo estrato, color crema poroso de sulfato de calcio aglutinado con cola animal.

La técnica de ejecución es la presencia de una base de preparación, conocida antiguamente como aparejo y la policromía de un solo color.

La identificación de los materiales: aparejo de cola orgánica, Sulfato de Calcio o Yeso

La policromía: blanco de albayalde con pigmentos rojo bermellón, ocre y un poco de azules. Aglutinante: aceite.

Técnica pictórica: Al óleo

Estratigrafía del hábito - policromía:

El resultado determina la presencia de 2 estratos, donde ambos corresponden a la policromía original. No existen re policromías.


La identificación de los materiales: la base de preparación es de cola orgánica y Sulfato de Calcio o Yeso, aglutinado con cola animal.

La policromía: estrato de color café, con pigmentos siena, ocre y negros. Aglutinante: aceite

Técnica pictórica: Al óleo

FECHA:	20/08/2010	OBRA	San Pedro Claver
ANALISIS No.	237.2 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	Escultura	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
	<p style="text-align: center;">SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Hábito Negro</p> 		<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato de color crema poroso grueso de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ESTRATO PICTORICO Estrato grueso de negro carbón. Aglutinante ACEITE.</p> <p>3. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso de color blanco poroso grueso de carbonato de calcio aglutinado con MATERIAL SINTETICO.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato delgado color negro . Aglutinante SINTÉTICO.</p>
	<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica del estrato original: ÓLEO</p> <p>En la muestra analizada se observan dos temporalidades, los estratos 1 y 2 corresponden al original y los estratos 3, Y 4 a una sobre pintura moderna.</p>		

FECHA:	20/08/2010	OBRA	San Pedro Claver
ANALISIS No.	237.1 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	Escultura	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Cabeza-Encarne</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso, grueso, de color blanco. Material de carga: sulfato de calcio Aglutinante: PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ESTRATO PICTORICO Estrato de color crema (encarne), contiene pigmento blanco de albayalde en mezcla con naranja bermellón Aglutinante ACEITE.</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica : ACEITE</p> <p>En la muestra analizada se observa un encarne original, los pigmentos tienen una mezcla heterogénea, no se determina maestría en la ejecución.</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>


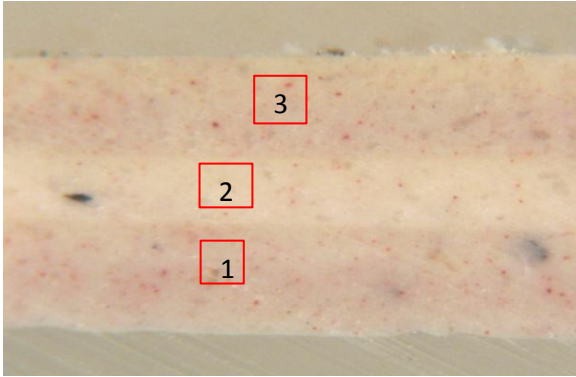
FECHA:	20/08/2010	OBRA	San Pablo
ANALISIS No.	152.2 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
		<p>UBICACIÓN: Nicho central superior 3° cuerpo SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Policromía</p> 	
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES Se trata de una decoración en esgrafiado con técnica pictórica OLEO. Los estratos son originales, no se observan repintes.</p>		<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato de color blanco poroso grueso de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. BASE PARA ORO Estrato de rojo, contiene tierras rojas (BOL). Aglutinante ACEITE</p> <p>3. LAMINA METALICA Lámina dorada con brillo metálico. PAN DE ORO.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato fino de color azul contiene pigmentos de grano grueso, color azul y escasos rojos. Aglutinante ACEITE.</p> <p style="text-align: center;">RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>	

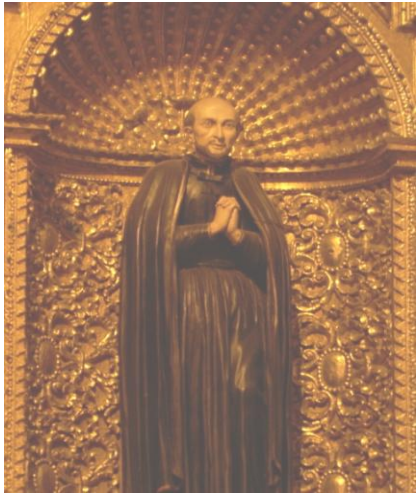
FECHA:	20/08/2010	OBRA	San Pablo
ANALISIS No.	152.1 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
		<p>UBICACIÓN: Nicho central superior 3° cuerpo SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Encarne-Rostro. Cuello</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato de color blanco poroso grueso de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ENCOLADO Estrato de color amarillo translúcido. Aglutinante PROTEINA. Se trata de una mano de cola animal colocada para emporar la base de preparación.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato color rosado oscuro, contiene albayalde con pigmentos rojo laca y escasos azules. Aglutinante ACEITE.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato color rosado, contiene albayalde con pigmentos rojo laca y escasos ocre. Aglutinante ACEITE.</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica OLEO</p> <p>En este sitio de toma de muestra se observan 2 estratos pictóricos fundidos entre sí, lo que hace pensar que se trata de entonaciones originales y no de repinte. Su composición es muy similar, varía ligeramente en cuanto a la concentración de pigmentos azules y ocre.</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>

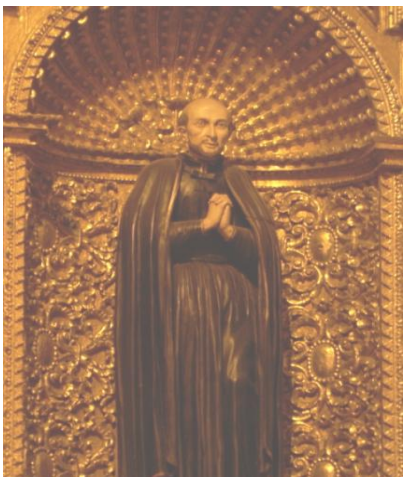
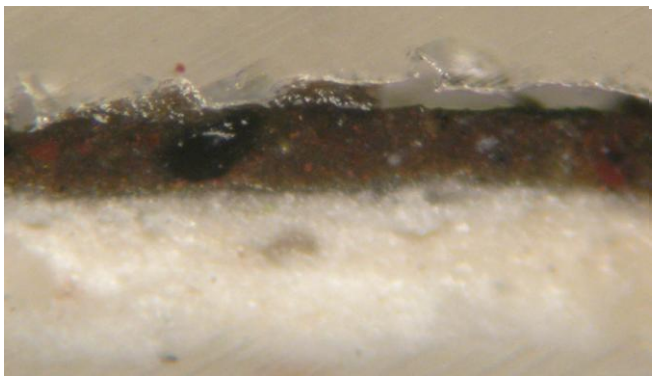
FECHA:	20/08/2010	OBRA	Virgen de Loreto de Bulto
ANALISIS No.	150.3 RQ 2010		
TECNOLOGIA:		SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:	2C23-2019-02	R E S U L T A D O S	
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Encarne-Cuello virgen, lado izquierdo</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso grueso color blanco de sulfato de calcio en donde se observan pequeños gránulos de pigmentos azules y negros aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ESTRATO DE COLA Estrato grueso translúcido. Aglutinante PROTEINA. Se trata de una mano de cola animal.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato color crema en donde se observan algunas entonaciones por la mezcla con pigmentos blanco de albayalde, rojo laca, rojo bermellón y ocre de grano muy fino . Aglutinante ACEITE.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato delgado , homogéneo, color rosado claro con escasos pigmentos rojo laca. Aglutinante ACEITE</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica : OLEO</p> <p>En la muestra analizada podríamos indicar dos temporalidades: la primera en donde aparece una base, encolado y estrato pictórico y luego hay otro estrato de característica buena. Entre los dos encarnes hay una interfase de pátina.</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>

FECHA:	20/08/2010	OBRA	Virgen de Loreto de Bulto
ANALISIS No.	150.1 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:	2C23-2019-02	R E S U L T A D O S	
		<p style="text-align: center;">SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Manto azul</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso grueso color blanco de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal). 2. ESTRATO DE BOL Estrato color rojo anaranjado, contiene pigmentos óxido de hierro (tierra siena) aglutinados con PROTEINA. 3. LAMINA METALICA Lamina dorada con brillo metálico. Pan de oro 4. ESTRATO PICTORICO Estrato delgado color azul oscuro, se trata de azurita en mezcla con blanco de albayalde, aglutinados con ACEITE. 5. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso grueso color blanco de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal). 6. ESTRATO DE BOL Estrato color rojo anaranjado, contiene pigmentos óxido de hierro (tierra siena) aglutinados con PROTEINA. 7. LAMINA METALICA Lamina dorada con brillo metálico. Pan de oro 8. ESTRATO PICTORICO Estrato delgado color azul rata de azurita en mezcla con blanco de albayalde, aglutinados con ACEITE.
OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES			RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.
<p>Técnica pictórica del estrato original: ACEITE</p> <p>En la muestra analizada se observan dos temporalidades, los estratos del 1 al 4 corresponden al original y los estratos desde el 5 hasta 8 una segunda temporalidad.</p> <p>En el estrato pictórico original se observan los pigmentos azurita mezclados con albayalde mientras que en el estrato de repinte hay albayalde pero no azurita.</p>			

FECHA:	20/08/2010	OBRA	Virgen de Loreto de Bulto
ANALISIS No.	150.2 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:	2C23-2019-02	R E S U L T A D O S	
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Encarne-brazo izquierdo niño</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato poroso grueso color blanco de sulfato de calcio en donde se observan pequeños gránulos de pigmentos azules y negros aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ENCOLADO Fina delineación de cola animal.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato delgado , homogéneo, color blanco con escasos pigmentos rojo laca, de grano muy fino y escasos azules. Aglutinante ACEITE</p> <p>4. ESTRATO DE COLA Estrato grueso translúcido. Aglutinante PROTEINA. Se trata de una mano de cola animal.</p> <p>5. ESTRATO PICTORICO Estrato color crema con pigmentos rojo laca y rojo bermellón de grano muy fino . Aglutinante ACEITE.</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica : OLEO</p> <p>No podemos identificar si el estrato 3 corresponde al encarne original o es un fondo para pintar sobre él al encarne 5 , lo que si nos llama la atención es la presencia de cola entre los 2 estratos.</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>

FECHA:	20/08/2010	OBRA	Virgen de Loreto
ANALISIS No.	151 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:	2C23-2019-02	R E S U L T A D O S	
		<p style="text-align: center;">SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Encarne-Cuello</p> 	<p>1. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado, contiene blanco de albayalde con pigmentos ocre y rojo laca. Aglutinante ACEITE.</p> <p>2. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos rojo laca. Aglutinante ACEITE.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado, contiene blanco de albayalde con pigmentos rojo laca y rojo bermellón. Aglutinante ACEITE.</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica OLEO</p> <p>La base de preparación se desprendió el momento de toma de muestra.</p> <p>En este sitio de toma de muestra se observan 3 estratos pictóricos que varían en su tonalidad pero tienen con una composición similar en cuanto al tipo de pigmentos utilizados.</p>		<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>	

FECHA:	20/08/2010	OBRA	Alonso Rodríguez
ANALISIS No.	236.1 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Encarne-Cabeza</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato de color crema poroso grueso de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado, contiene blanco de albayalde con pigmentos rojo bermellón, ocre y escasos azules . Aglutinante ACEITE</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES Técnica pictórica OLEO En la muestra analizada no se observan repintes.</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>



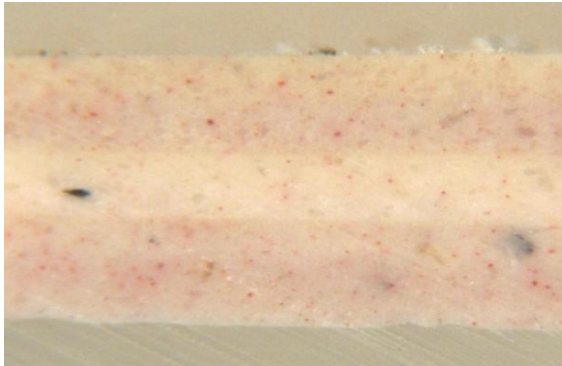

FECHA:	20/08/2010	OBRA	Alonso Rodriguez
ANALISIS No.	236.2 RQ 2010		
TECNOLOGIA:	ESCULTURA	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis Estratigráfico y de Aglutinantes
CODIGO:		R E S U L T A D O S	
		<p style="text-align: center;">SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Traje negro</p> 	<p>1. BASE DE PREPARACIÓN Estrato de color blanco poroso grueso de sulfato de calcio aglutinado con PROTEINA (cola animal).</p> <p>2. ESTRATO PICTORICO Estrato de color café, contiene pigmentos siena, ocre y negros. Aglutinante ACEITE</p>
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES Técnica pictórica OLEO</p>			<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>


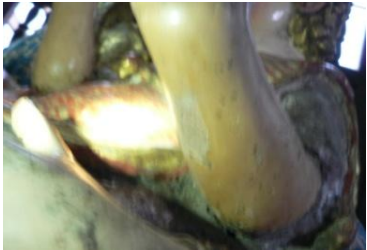


4.7.11. Resultados de los análisis



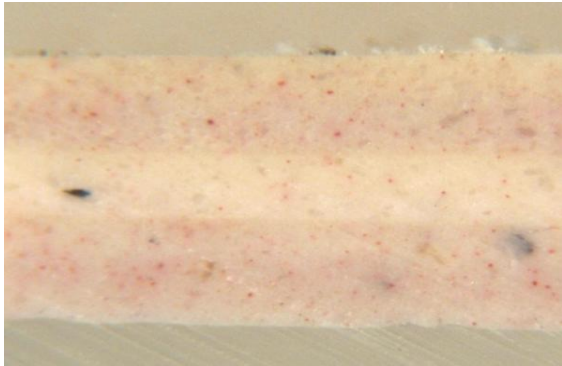

- Como se observa en los resultados no es posible determinar el siglo exacto de la realización de las esculturas, por cuanto los materiales utilizados en nuestro medio eran los mismos que están presentes en las muestras analizadas.
- Todos los encarnes tienen realizadas la misma tecnología igual que las que se realizaban en nuestro medio, una capa de base de preparación que recibe a la policromía.
- El blanco de albayalde, el rojo laca y rojo bermellón, fueron los pigmentos empleados, logrando diferentes tonalidades de acuerdo a la mayor o menor cantidad de ellos.
- Durante los siglos XVII, XVIII y la primera mitad del siglo XIX el albayalde se utilizó no solo en Europa, sino en nuestro medio, como pigmento, para ser remplazado por otros pigmentos menos tóxicos.
- La Virgen de Loreto que se encuentra en la sacristía tiene la tecnología de tela encolada, gruesa, en mal estado y repintada. No se pudo establecer su procedencia.

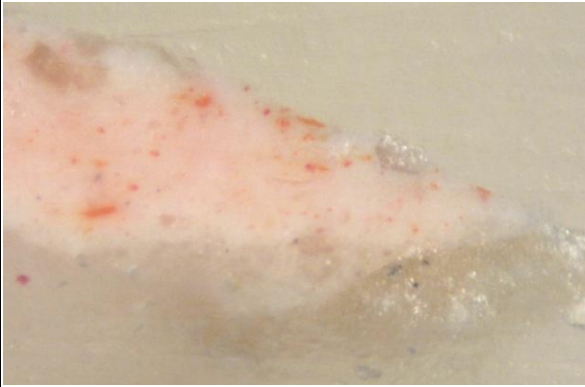


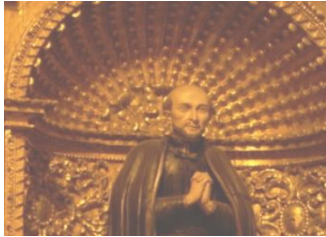
4.8. Análisis comparativo de los resultados de los encarnes

En estos gráficos se realiza un comparativo de los diferentes encarnes analizados a nivel estratigráfico que ha permitido establecer la técnica de manufactura de cada uno de ellos.

OBRA	San Pablo	Encarne-Cuello
LUGAR	Nicho central superior segundo cuerpo. Iglesia	
		<p>Se puede observar microscópicamente originalidad en la manufactura, de buena pincelada, mezcla adecuada de pigmentos y sobre todo tratamiento tradicional para la época comprendida entre los siglo XVII y XVIII . Se determina una base de preparación de sulfato de calcio con cola animal, una combinación de dos estratos pictóricos , muy fundidos entre si lo que hace una sola policromía, no hay interfases. La tonalidad de encarne es rosado por mayor presencia de rojo laca. Estas pruebas se complementarían con estudio estético- iconográfico para determinar la procedencia.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 
OBRA	Virgen de Loreto	Encarne-Cuello virgen
LUGAR	Nicho Central.Iglesia	
		<p>En la microfotografía podemos apreciar tres estratos de encarne perfectamente fundidos para lograr una policromía sin igual, , la base de preparación no consta en la fotografía. El tipo de encarne es crema pero tiene un tinte rosado por la presencia de más pigmentación de rojo laca. La manufactura es muy buena, hay simetría entre pigmentos, muy bien trabajada la mezcla. Corresponde a materiales tradicionales propios del siglo XVII y XVIII en nuestro medio. Estas pruebas se complementarían con estudio estético- iconográfico para determinar la procedencia.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 

OBRA	Virgen de Loreto de Bulto	
LUGAR	Sacristía	Encarne-brazo izquierdo niño
	<p>Se puede observar microscópicamente originalidad en la manufactura, de buena pincelada, mezcla adecuada de pigmentos y sobre todo tratamiento tradicional para la época comprendida entre los siglos XVII y XVIII . Se determina una base de preparación de sulfato de calcio con cola animal, un fino estrato blanquecino de encarne, posiblemente un fondo para policromar luego con una encarnación crema.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 	
	<p style="text-align: center;">Encarne-Cuello virgen, lado izquierdo</p> <p>En la microfotografía podemos apreciar al igual que el niño, un encarne original color crema, la base de preparación y su tratamiento es igual. La diferencia hace un estrato final de encarne rosado, de buena técnica pero posterior, se observa la interfase marcada entre los dos estratos. Con respecto a época, tiene la misma temporalidad que el niño.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 	

OBRA	San Pablo	Encarne-Cuello
LUGAR	Nicho central superior segundo cuerpo. Iglesia	
		<p>Se puede observar microscópicamente originalidad en la manufactura, de buena pincelada, mezcla adecuada de pigmentos y sobre todo tratamiento tradicional para la época comprendida entre los siglos XVII y XVIII . Se determina una base de preparación de sulfato de calcio con cola animal, una combinación de dos estratos pictóricos , muy fundidos entre si lo que hace una sola policromía, no hay interfases. La tonalidad de encarne es rosado por mayor presencia de rojo laca. Estas pruebas se complementarían con estudio estético- iconográfico para determinar la procedencia.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 
OBRA	Virgen de Loreto	Encarne-Cuello virgen
LUGAR	Nicho Central.Iglesia	
		<p>En la microfotografía podemos apreciar tres estratos de encarne perfectamente fundidos para lograr una policromía sin igual, , la base de preparación no consta en la fotografía. El tipo de encarne es crema pero tiene un tinte rosado por la presencia de más pigmentación de rojo laca. La manufactura es muy buena, hay simetría entre pigmentos, muy bien trabajada la mezcla. Corresponde a materiales tradicionales propios del siglo XVII y XVIII en nuestro medio. Estas pruebas se complementarían con estudio estético- iconográfico para determinar la procedencia.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 

OBRA	San Pedro Claver	Encarne-cabeza
LUGAR	Segundo cuerpo, nicho izquierdo	
		<p>Se puede observar microscópicamente una diferente encarnación a las otras esculturas estudiadas. No hay simetría en pigmentos, los colores son diferentes, los pigmentos son diferentes. Comprobando con un estudio iconográfico, histórico y estético podríamos ubicar a la obra hasta mediados del siglo XIX.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 
OBRA	Alonso Rodríguez	Encarne-cabeza
LUGAR	Segundo cuerpo, nicho derecho	
		<p>En la microfotografía podemos apreciar un solo estrato de encarne ,crema, con un ligero tinte de anaranjado por la presencia de rojo bermellón, la base de preparación es de sulfato de calcio con cola animal. La manufactura es buena, la mezcla es homogénea. Corresponde a materiales tradicionales . Podría ubicarse entre los siglos XVIII y comienzos del XIX .Estas pruebas se complementarían con estudio estético- iconográfico para determinar la procedencia.</p> <p style="text-align: center;">Sito de toma de muestra</p> 

CONCLUSIONES

Se ha logrado un documento técnicamente desarrollado que permite conocer una serie de parámetros y puntos conceptuales sobre los estilos artísticos que influenciaron en la elaboración de las esculturas religiosas efectuados por los artesanos de la Escuela Quiteña, ya que cuentan con la descripción de cada una de las técnicas aplicadas en la policromía, principalmente relacionadas al encarne, partiendo de los análisis científicos realizados a seis esculturas que fueron realizadas para el Retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús, que están atribuidas a los siglos XVII, XVIII y XIX .

Los restauradores e interesados en el tema, dispondrán de un documento detallado y explícito, que les permite conocer cada una de la técnicas escultóricas, los materiales y los tipos de pigmentos que fueron utilizados por los artesanos de la Escuela Quiteña, basados en los tratados de pintura de la época, y que aplicaron para realizar las diferentes policromías, sobre todo enfocado a la tecnología de los encarnes, partiendo del análisis de seis imágenes que forman o formaron parte del Retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.

Este documento permite a los restauradores e interesados en el tema la aplicación de una metodología adecuada para el desarrollo de un proyecto de intervención de esculturas, tanto para su planteamiento como al momento de efectuar su ejecución; porque disponen de un detalle de la evolución de los estilos que marcaron a los escultores de la Escuela Quiteña, partiendo de la situación socio política e histórica que vivía Quito en cada uno de los siglos analizados desde el siglo XVII al XIX, pero que fueron determinantes en la situación artística de los gremios y los artesanos, marcando una evolución en los talleres.

Los restauradores, por el presente documento, disponen de una información más específica de los procesos que se requerían para la realización de una escultura, procesos que aún en nuestros días siguen vigentes, enfatizando en las diferentes técnicas de policromía, sobre todo en el encarne, ya que este escrito realiza un análisis descriptivo de cada una de las técnicas de policromía, con el detalle de los productos y procesos que sirvieron de directrices para los imagineros de La Escuela Quiteña, basados en algunos de los Tratados de Pintura de la época, que corrobora los resultados

que la investigación científica determinó, estos análisis científicos se efectuaron en base a seis de las principales esculturas que fueron creadas para el retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito.

Con el aporte de los análisis estratigráficos y de aglutinantes se pudo comprobar que en los tres siglos analizados en las esculturas atribuidas al siglo XVII, XVIII y mitad del siglo XIX, se empleaba los mismos materiales, lo que diferencia es la pincelada, la finura del pigmento y su perfecta distribución en las sucesivas capas, logrando unas capas muy fundidas entre si lo que ha conseguido convertirla en una sola policromía.

Las técnicas de la policromía, principalmente enfocado a la realización de encarnes, está recopilada en este documento, permitiendo a los interesados en el tema o a los Restauradores a que puedan identificar una obra y ubicarla dentro de su contexto histórico, permitiendo determinar la técnica que se aplicó a una escultura, cuando ésta tenga que ser intervenida

Mediante la investigación científica realizada sobre las principales esculturas del Retablo de Nuestra Señora de Loreto de la Iglesia de La Compañía de Jesús, se ha logrado determinar que las técnicas aplicadas son las que marcan el tratado de pintura de Manuel Samaniego, con una calidad técnica en su ejecución, pero dado el anonimato de las esculturas, motiva a que se realice otras investigaciones y estudios que permitan determinar su origen o su autoría

RECOMENDACIONES

Es necesario llegar a establecer, por medio de estudios integrales, y multidisciplinarios, las influencias estéticas, iconográficas y los motivos que intervinieron para su concepción y creación de las esculturas y su ubicación en los retablos de las iglesias, para poder determinar su verdadera historicidad, que permitirán determinar la temporalidad de una escultura que fue concebida para exhibirla en un nicho o retablo específico.

De acuerdo a los análisis realizados en las esculturas que pertenecieron y pertenecen al Retablo de la Virgen de Loreto de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, es necesario que se realice el cambio de la descripción técnica de la talla de la Virgen de Loreto que se encuentra ubicada en la Sacristía del Convento, se determinó que el sistema constructivo de la misma corresponde a la técnica de tela encolada y no de bulto como se le tenía catalogada e inventariada en los registros de la Iglesia con la nueva descripción de la técnica constructiva que le corresponde.

Se debería realizar una investigación pluri disciplinar para determinar la historicidad no solo del Retablo de la Virgen de Loreto de la Compañía de Jesús, sino de las esculturas que se crearon originalmente para el; investigación que puede aportar a la historia de la escultura de La Virgen de Loreto que actualmente se encuentra en la Sacristía, y que determine una concordancia con el inventario correspondiente a cada una de las esculturas.

Sería importante que cada una de las esculturas que forman parte de los retablos de la Iglesia de la Compañía de Jesús, se realice exámenes científicos para conocer su historicidad.

El aporte de la historia, la iconografía y la estética serán un factor decisivo para determinar la procedencia y época exacta de las obras, donde los restauradores, apoyados de esa investigación que es vital e importante, determinarán los procesos más adecuados cuando quieren realizar una intervención sobre un bien.

Es importante determinar la técnica y los materiales que utilizaron al momento de su creación, como paso primordial antes de realizar cualquier intervención, para no desvirtuar su historicidad, respetando los principios de Cesare Brandi.

El anonimato de los artistas de una obra escultórica, común denominador del arte de la Escuela Quiteña, no nos permite catalogar o aplicar una técnica específica a un determinado artista, y dada la complejidad que cada obra encierra, una escultura generalmente no es de una sola autoría, como se pudo establecer en los artesanos que formaban un gremio o un taller. Sería importante que se realicen otras investigaciones para poder atribuirle a un determinado artista.

Bibliografía especializada

ABAD Martínez, María Jesús. (1998). *Arte: materiales y conservación*. Madrid: Fundación Argentaria, Editorial Visor.

ALBELLA, José María; CINTAS, A. María; MIRANDA, Teresa; SERRATOSA, José María. (1993). *Introducción a la ciencia de materiales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Textos Universitarios, vol. 20. 749 pp. Editorial CSIC.

ARREDONDO y Verdú, Fernando. (1969). *El yeso*. Madrid: Instituto Eduardo Torroja, CSIC (Estudio de materiales, II).

Arte Ecuatoriano. (1977). Tomo II. Barcelona: Editorial Salvat.

ASENZO, Matilde. BAGNARDI, Adriana. PALACIOS A. Martín. (1994). *Pintura sobre madera*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S.A. ISBN: 950-1371-8

AYRES, James. (1985). *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*. Oxford: Editorial Phaidon.

BAUDRY, Marilyn. (2002). *Sculpture, méthode et vocabulaire*. Paris: Monum, Editions du patrimoine.

BRUQUETAS, Rocío. (2007). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

BRUQUETAS, Rocío (2007). *De los libros de secretos a las memorias científicas. Fuentes para la tecnología de la pintura en los siglos de la Ilustración. Las técnicas artísticas como procesos culturales*. Madrid: Editorial Educa Thyssen. Instituto de Patrimonio Histórico Español.

CABRERA, Miguel. (1989). *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura*". México. Editorial Jus, 3ª edición.

CARDON, Dominique. (2007). *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*. Lyons, Francia. Editorial: Bocardon CNRS Laboratoire d'Histoire et d'Archéologie.

CARO Baroja, Julio. (1983). *Tecnología popular española*. Madrid: Editora Nacional.

CARRILLO y Gabriel, Abelardo. (1946). *Técnicas de la Pintura en la Nueva España*. México, Imprenta Universitaria.

CENNINI D'Andrea, Cennino. (1979). *Tratado de la pintura. El Libro del Arte*. (aprox.1398) Traducción, prólogo y notas de F. Perez-Dolz. Barcelona: Editorial Sucesor de E. Meseguer. Cuarta edición. Depósito legal B. 12.293 – 1979. ISBN. 84-7106-004-3.

CENNINI D'Andrea, Cennino. (1988). *El Libro del Arte*. Madrid. Ediciones Akal. ISBN: 847600284X ISBN-13: 9788476002841

CHASTEL, André. (1972). *Italian Art*. Gran Bretaña: Latimer Trend & Co. Ltd. Whitstable. ISBN 0-571-09743 X

CLARKE, Mark. (2007) *The Art of All Colours. Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*. Alemania. Editorial Boclarkethe Art.

CORDERO, Jesús; BOSHIER, David. (2003). *Árboles de Centroamérica: un manual para extensionistas*. Oxford: Oxford Forestry Institute.

CRUZ, Isabel. (1986). *Procedimientos y técnicas: vigencia de los métodos artesanales en Arte y sociedad en Chile: 1550-1650*. Santiago, Chile. Ediciones de la Pontificia Universidad Católica.

CURRÁS, Emilia. (2005). *Ontologías, taxonomía y Tesoros. Manual de construcción y uso*. Gijón, España: Ediciones Trea.

DA VINCI, Leonardo. (1993). *Cuaderno de notas*, Madrid: Volumen Extra, pp. 13-148. Editorial Tissen.

DELAMARE, Francois; GUINEAU, Bernard. (2000). *Colour. Making and Using Dyes and Pigments*. London: Thames and Hudson.

DENNING, Antony. (1999). *Enciclopedia de técnicas de talla en madera*. Barcelona: Editora Acanto.

DOERNER, Max. (1986). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverté, Cuarta edición, pág.75.

ECHEVERRÍA Goñi, Pedro. (1990). *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Dirección General de Cultura; Institución Príncipe de Viana

FERNÁNDEZ González, Roció. (1999). *El Belén Napolitano del Museo Nacional de Escultura en Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*. Madrid: Editado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Patrimonio Nacional.

FERNÁNDEZ, Guillermo. (1996). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, escrita por Giorgio Vasari. Colección Nuestros clásicos, núm. 74, México: UNAM, pp. 411-4113.

GONZÁLEZ-Alonso Martínez, Enriqueta. (1997). *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

HARLEY, Rosamond.D. *Artists' Pigments c. 1600-1835*. (1982). Londres: Editado por Butterworth - Heinemann Series in Conservation and Museology ISBN-10: 0408709456; ISBN-13: 978-0408709453.

- Historia del Arte Ecuatoriano. (1985). Quito: Salvat Editores Ecuatoriana, S.A.
- INNES, Jocasta. (1996). *Secretos decorativos. Acabados y tratamiento de superficies de estilo clásico y contemporáneo*. Barcelona: Editorial Blume. ISBN: 84-8076-232-2.
- KREMER, George, Dr. (2007). *Catalogue of manuscript sources for the materials and methods of painting before 1500*. Aichstetten. Alemania. Editado por Kremer Pigmente.
- LEDDY Phelan, John. (1995). *El Reino de Quito en el siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador. ISSN 0121-1617
- MAYER, Ralph. (1993). *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Editorial Tursen/Hermann Blume.
- MORALES y Marín, José Luis. (1987). *La pintura: técnicas, materiales y estilo*. Madrid: Editorial CIPSA de Diccionarios Antiquaria 4.
- MORÁN de Butrón, Jacinto S.J. *La venerable Virgen Mariana de Jesús. Vida de la beata Mariana de Jesús. Crónica e la Provincia de Quito. Años 1618-1645*. Archivo Jesuita.
- MORENO Egas, Jorge, VILLALBA, Jorge. S.J., DOWNES, Peter, BORCHART de Moreno Christina, CORONEL Valencia, Valeria, ORTIZ Crespo, Alfonso, PACHECO Bustillos, Adriana, SANTANDER Gallardo, Diego, MICÓ Buchón, José Luis, S.J., PLACENCIA, Patrício y JIMÉNEZ Carrera, Manuel). (2008). *Radiografía de la Piedra. Los Jesuitas y su templo en Quito*. Quito: Editorial Trama ISBN: 978-9978-36-603-5.
- Museo de Arte Colonial. *Rostros Metálicos*. Teresa Morales de Gómez, curadora y expositora Clara Inés Ángel Casas.
- NAVARRO, José Gabriel. (1991). *La pintura en el Ecuador del XVI, XVII, XVIII, XIX*. Quito: Dinediciones.
- NAVARRO, José Gabriel. (2006). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Volumen 1. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-64-0.
- NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-33-6.
- NAVARRO, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. Quito: Editorial Trama. Segunda Edición ISBN: 978-9978-300-64-0.
- ORELLANA, Francisco Vicente. Traducción del "*Tratado de barnices y charoles*". (1755). Traducido por el Dr. Francisco Vicente Orellana. Segunda impresión. Dedicado a la Academia de Valencia de las tres bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, Bajo el nombre de Santa Bárbara. 2007. Valencia, España: Imprenta Josef García.

ORELLANA, Francisco Vicente. (1755). *Tratado de Barnices, y charoles, enmendado en esta segunda impresión de muchas curiosidades*. Dedicado a la Academia de Valencia de las tres bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura. Valencia. Imprenta de Joseph García.

PACHECO, Francisco de. (1956). *Arte de la pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1.638. Preliminar notas e índices de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid. Volumen 2, pp. 11 y 45.

PACHECO, Francisco. BONAVENTURA Bassegoda, I Hugas. (1989). *El arte de la pintura de Francisco Pacheco: estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica*. Barcelona. Editores Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 84-7488-459-45.

PALOMINO De Castro y Velasco, Antonio. (1747). *El Museo pictórico y escala óptica. Práctica de la Pintura*. Tomo II. Madrid: Imprenta de Sancha.

PALOMINO De Castro y Velasco, Antonio. (1747). *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo III. Madrid: Editorial Aguilar.

PALOMINO De Castro y Velasco, Antonio. (1747). *Prácticas de la pintura a Temple*. Libro VI, Capítulo V. Madrid: Imprenta de Sancha.

RODRIGUEZ Castelo, Hernan. (1984). *Panorama del Arte*. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: Editorial El Conejo.

SLOAN, Annie. GWYNN, Kate. (1993). *Técnicas de pintura decorativa*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac. S.A. ISBN: 84-329-13413.

SOTO, Myrna. 2005. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

TURCO, A. Antonio. (1952). *Coloritura, verniciatura e laccatura del legno*. Edición especial. Milano: Industria gráfica V. Hoepli-Tip. Igis, Stuchi 16.

VARGAS, José María O.P. (1975). *Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura*, Quito: Editorial Santo Domingo.

VARGAS, José María, O.P. (1949). *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.

VARGAS, José María, O.P. (1959). *El arte ecuatoriano. Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Pag. 399 a 406. Puebla: México. Editorial J.M. Cajica.

VARGAS, José María, O.P. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. (aprox. 1780). Quito: Pontificia Universidad Católica. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo.

VARGAS, José María. O.P. (2005). *Patrimonio artístico Ecuatoriano*. Tercera edición. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 9978-30017-1.

WENTINCK, Charles. (1981). *La Figura Humana en el arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*. Editorial Cumbre S.A. México.

ZÖLLNER, Frank. (2006). *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. Los Ángeles. Estados Unidos: Taschen GmbH. ISBN: 3-8228-5425-5

Bibliografía General

AGUILAR Paredes, Jaime. 1979. *Grandes Personalidades de la Patria Ecuatoriana*. Ambato. Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, Segunda edición.

ALCOLEA y Gil, Santiago. (1975). *Artes decorativas en la España cristiana*. Madrid: Editorial Plus Ultra.

ALMEIDA Hidalgo, Rafael. (1979). *Biblioteca temática Montaner y Simón. Historia del Arte*. San Sebastián, España: Montaner y Simón S.A. ISBN: 84-274-0541-3.

ALBELLA, José María; CINTAS, A. María; MIRANDA, Teresa; SERRATOSA, José María. (1993). *Introducción a la ciencia de materiales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Textos Universitarios, vol. 20. 749 pp. Editorial CSIC.

ARBETETA Mira, Leticia. (2000). *Oro, incienso y mirra. Los Belenes en España*. Madrid: Fundación Telefónica.

Archivo Nacional de Historia, Quito, Gobierno, Caja 26, exp. 22. VIII.1789, citado por Garzón, “*Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito siglo XVIII*.”

ARNHEIM, Rudolf. (2001). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma. ISBN: 84-206-7874-0.

ARREDONDO y Verdú, Fernando. (1969). *El yeso*. Madrid: Instituto Eduardo Torroja, CSIC (Estudio de materiales, II).

Arte Ecuatoriano. (1977). Tomo II. Barcelona: Editorial Salvat.

Arte en Ecuador, Siglo XVIII-XIX. (1977). Quito: Salvat Editores Ecuatoriana S.A. Tomo I, págs. 195-198.

Arte Universal, Tomo: *Arte Iberoamericano*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3.

Arte Universal, Tomo: *El Barroco*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3.

Arte Universal, Tomo: *El Neoclasicismo*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3.

Arte Universal, Tomo: *El Renacimiento*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3.

Arte Universal, Tomo: *El Rococó*. (2009). Madrid: Empresa Editora el Comercio S.A. The Marketing Room S.A. Autor. ISBN: colección 978-84-92508-72-3.

Artes Plásticas Ecuatorianas. Fondo de Cultura Económica. México 1945. págs. 181-184.

BARNET, Peter. (1997). *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*. Detroit, USA: Detroit Institute of Arts.

BAUDRY, Marilyn. (2002). *Sculpture, méthode et vocabulaire*. Paris: Monum, Editions du patrimoine.

BEDMAN, Teresa; MARTÍN Valentín, Francisco. (1995). *Azules egipcios: pequeños tesoros del arte*. Barcelona: Editorial Àmbit.

BISCEGLIA, Anna. (2003). *El esplendor de los mármoles y las piedras duras en la Corte de los Borbones*, en *Le manifatture napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone tra Rococó e Neoclassicismo ovvero Le utopie possibili*. Traducción de Vega De Martini y José M. Morillas Alcazar. Roma: Editorial Rai. ISBN 9788839712486

BLAS Benito, Javier. (1996). *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

BRANDI, Cesare. (1977). *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

BRAY, Warwick; TRUMP, David. (1976). *Diccionario de Arqueología*. Barcelona: Nueva Colección Labor.

BREUILLE, Jean-Philippe. (1992). *Dictionnaire de la sculpture: la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Editorial Larousse.

CALVO Manuel, Ana María. (1997). *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

CALZADA Echevarria, Andrés. (2003). *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1ª edición. ISBN13: 978-84-7628-406-32003.

CAMINO Olea, María Soledad. (2001). *Diccionario de arquitectura y construcción*. Madrid: Editorial Munilla-Lería. ISBN: 978-84-89150-44-7.

CARRERAS Rivery, Raquel. (1997). *Cómo conocer la estructura de la madera. Manual teórico práctico*. Valencia: Generalitat Valenciana.

CHANFÓN Olmos, Carlos. (2001) *Fundamentos teóricos de la restauración*. México. Editado por: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura. 3ª. Edición.

CHASTEL, André. (1972). *Italian Art*. Gran Bretaña: Latimer Trend & Co. Ltd. Whitstable. ISBN 0-571-09743 X.

CIVARDI, Giovanni. (2008). *Claroscuro, El: Como representar las luces y las sombras. Curso de dibujo de la figura humana*. Madrid. Editorial El Drac. ISBN: 8496777863, 9788496777866.

CORDERO, Jesús; BOSHIER, David. (2003). *Árboles de Centroamérica: un manual para extensionistas*. Oxford: Oxford Forestry Institute.

CURRÁS, Emilia. (1991): *Thesaurus: lenguajes terminológicos*. Madrid: Paraninfo. ISBN: 84-283-1825-5.

CURRÁS, Emilia. (2005). *Ontologías, taxonomía y Tesauros. Manual de construcción y uso*. Gijón, España: Ediciones Trea.

DE ANDRADE, Alonso. Padre. *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*. Tomo sexto, capítulo V. Nuestra Señora de Loreto. Quito: Archivo Jesuita Iglesia de la Compañía de Jesús.

DE MESA, José. GISBERF, Teresa. (1956). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. La Paz, Bolivia: Editorial Biblioteca Pacena. Fundación An Wiese. Segunda edición (1982).

Diccionario de la Real Academia Española. (2001). Vigésima Segunda Edición. Editado por la Real Academia Española (RAE). Autor.

EASTAUGH, Nicholas; WALSH, Valentine; CHAPLIN, Tracey; SIDDALL, Ruth. (2004). *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier.

ECHEVERRÍA, Bolívar. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era S.A.

EVERS, Bernard. (2006). *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*. Madrid: Editorial Taschen. ISBN: 3-8228-5083-7.

FATÁS, Guillermo, BORRÁS, Gonzalo M.(2000). *Diccionario de términos de arte*. Madrid: Alianza Editorial.

FRONTISI, Claude. (2005) *Historia Visual del Arte*. Edición Española de Larousse. Spes Editorial S.L. ISBN: 84-8332-644-2.

GAGE, John (1997). *Color y Cultura; La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid. Editorial Siruela. Edición original 1993. ISBN 97-884-784-4380-02.

GARCÍA-Ormaechea, Carmen. (1996). *Arte oriental, africano y precolombino*. Madrid: Espasa Calpe (Historia Universal del Arte, tomo 12).

GISBERT, Teresa. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Bolivia: Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de la Paz.

HODGES, Henry. (1988). *Artifacts: An Introduction to Early Materials and Technology*. Kingston, Canada: Publisher by Ronald P. Frye.

INNES, Jocasta. (1986). *Decorating with Paint*. New York: Harmony Books. ISBN: 0-517-57229-X.

INNES, Jocasta. (1992). *The new Paint magic*. New York: Pantheon Books. ISBN: 0-679-74251-4.

KANDINSKY, Wassily. (1984). *Punto y Línea sobre el Plano. Punto Omega*. Barcelona, Editorial Labor. Edición original 1926. ISBN: 84-493-0314-1.

KANDINSKY, Wassily. (1998). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Edición original: 1912. ISBN: 84-493-0315-X.

KENNEDY Troya, Alexandra. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia, Guipúzcoa, España: Editorial Nerea. ISBN: 84-89569-83-5.

KÖHLER, Wolfgang (1996). *Psicología de la forma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. (Edición original 1935). ISBN: 84-7030-363-5.

LADERO Quesada, Miguel Ángel. (1978). *Historia de América Latina. España en 1492*. Bogotá: Editorial Hernando Avella Sucesores Ltda. ISBN: 84-207-4485-9.

LEDDY Phelan, John. (1995). *El Reino de Quito en el siglo XVII*, Quito. Banco Central del Ecuador. ISSN 0121-1617.

LUQUE Sacristán, José Manuel. (1976). *Historia de los estilos artísticos de la prehistoria al neoclásico*. Madrid: Departamento de Publicaciones Escuela de Artes Decorativas. Reprográficas Ibérica. ISBN: 84-600-6448-4.

McDEAN, Glenn. (1998). *El arte del dorado*. Barcelona: Editorial Parragón.

MORALES y Marín, José Luis. (1987). *La pintura: técnicas, materiales y estilo*. Madrid: Editorial CIPSA de Diccionarios Antiquaria 4.

MORÁN de Butrón, Jacinto S.J. *La venerable Virgen Mariana de Jesús. Vida de la beata Mariana de Jesús. Crónica e la Provincia de Quito. Años 1618-1645*. Archivo Jesuita.

NAVARRO, José Gabriel, *Los Profetas de Goribar*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.

NAVARRO, José Gabriel. (2006). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Volumen 1. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 978-9978-300-64-0.

PALOMINO, Antonio. (1715-1724). (1988). *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo. II, capítulo VII. Madrid: Editorial Aguilar. S.A.

PANOFSKY, Erwin. (1980) *El significado de las Artes Visuales*. Barcelona: Editorial Alianza.

PARICIO Anzoátegui, Ignacio. (1999). *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Barcelona: Editorial Bisagra.

PASCUAL, Eva, PATIÑO, Mireia. (2006). *Restauración de pintura*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A. ISBN: 84-342-2479-8.

PEDROLA, Antoni. (2004). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Editorial Ariel.

PELLICER, A. Cirici. (1961). *Teoría, Técnicas e Historia del Arte*. Enciclopedia Labor. Vol. 8. España: Editorial Labor S.A.

PHELAN, John Leddy (1995). *El Reino de Quito en el siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador. pp. 272-276.

PUTMAN, Elizabeth; CARLSON, Emma. (2001). *Diccionario de Arquitectura Construcción y Obras Públicas*. Barcelona: Editorial Paraninfo. ISBN: 8428315604, ISBN 13: 9788428315609

READ, Herbert. *Las Bellas Artes*. Vol. 1. México: Editorial Cumbre S.A. 1981. 316 pp

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo. I y II. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

RECIO, Bernardo. *Relación compendiosa de la cristiandad en el Reino de Quito. Crónica de la Provincia de Quito. Años 1618-1645*. Archivo Jesuita.

Revista Ciencia Hoy. Volumen 5 - Nº 35 – 1996. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy. Artículo *Experiencias Barrocas con Pigmentos en el Finisterre Americano*.

RODRIGUEZ Castelo, Hernán. (1984). *Panorama del Arte*. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9. Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo.

SLOAN, Annie. GWYNN, Kate. (1993). *Técnicas de pintura decorativa*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac. S.A. ISBN: 84-329-1341-3.

TOMAN, Rolf. (2004-2007). *El Barroco. Arquitectura Escultura Pintura*. Barcelona: LocTeam, S.L. ISBN: 978-3-8331-4659-6.

VARGAS, José María. O.P. (2005). *Patrimonio artístico Ecuatoriano*. Tercera edición. Quito: Ediciones Trama. ISBN: 9978-30017-1.

VAZQUEZ, Germán / MARTÍNEZ Díaz, Nelson. (1990). *Historia de América Latina*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías.

WENTINCK, Charles. (1981). *La Figura Humana en el arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*. México: Editorial Cumbre S.A.

Bibliografía de Internet

Fotografía: Jorge Delgado y Ronald Jones / Edición: TRAMA. www.trama.com.ec

Gabriela Siracusano, “*Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones, 2005. Puesto en línea el 08 septiembre 2005.

URL: <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>. Consultado el 22 septiembre 2009

<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/landeskunde-la/Organizaci%C3%B3n%20pol%C3%ADtica%20y%20estructura%20social%20de%20la%20colonia.htm>

<http://joseantoniomora.blogspot.com/2009/05/escultores-imagineros-de-la-escuela.html>

<http://rjprieto.blogspot.com/2008/02/cmo-se-analiza-una-escultura.html>

<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1793>

http://www.museos-ecuador.com/bce/html/general/biografia_36.htm

<http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/quito/fichas/robles.htm>

<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1651&Let=>

<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1793>

http://www.museos-ecuador.com/bce/html/general/biografia_36.htm

<http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/quito/fichas/robles.htm>

<http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/obras/18735.htm>

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08145096589769540757857/p0000004.htm>

CAMEO: Conservation and Art Material Encyclopedia Online, Boston Museum of Fine Arts: [<http://cameo.mfa.org/>, 2005-2008]

Art & Architecture Thesaurus ® Online, The Getty Research Institute: [http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/, 2005-2008]

Tesauro de Arte & Arquitectura®, The Getty Research Institute; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Gobierno de Chile: [<http://www.aatespanol.cl/busqueda/inicio.asp>, 2005-2008]

Thésaurus de la Désignation, Architecture et Patrimoine, Le Portai de la Culture du Ministère de la Culture et de la Communication: [<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>, 2005-2008]

Plant & Flower Dictionary, [<http://www.botany.com/index.16.htm>, 2007-2008]

Flora Ibérica, Real Jardín Botánico (CSIC, Madrid): [<http://www.rjb.csic.es/floraiberica/>, 2007-2008]

International Plant Names Index (IPNI): [<http://www.ipni.org/index.html>, 2008]

All Minerals of the World / Tous les minéraux de la terre, EUROMIN Project: [<http://euromin.w3sites.net/mineraux/accueil.html>, 2009]

Crista-Mine, Departamento de Ciencias Analíticas UNED; Departamento de Ingeniería Geológica, ETSI de Minas de Madrid (UPM): [<http://www.uned.es/cristamine/>, 2007-2008]

Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección General de Museos Estatales. Tesoros de Patrimonio Cultural. Diccionarios especializados.

<http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Tesoros/Materias/Diccionario.pdf>

SABORIDO Calderón, María Luisa. (29 de septiembre de 2009). *Los barnices, capa de protección. Finalidad y funciones*. Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales. Artículo N° 44. ISSN 1989-4988
www.claseshistoria.com/revista/2009/.../saborido-barniz-funciones.pdf

A

Acabado:

Recubrimiento de una superficie que actúa como material de protección o decorativa.

Aceite

Cada uno de los líquidos viscosos, de origen animal, vegetal, mineral o sintético, combustibles e insolubles en agua, pero solubles en ciertos disolventes orgánicos. Los aceites han tenido un uso muy amplio desde la Antigüedad en alimentación, cosmética, medicina, etc. En las técnicas artísticas algunos aceites se han empleado principalmente en la pintura (como aceites secantes, barnices o aglutinantes), así como en la fabricación de algunas tintas de impresión.

En la nomenclatura estrictamente química, los aceites obtenidos de organismos vivos son idénticos a las grasas, siendo su principal diferencia el estado líquido de los primeros a temperatura ambiente.

Aceite de nuez

Aceite vegetal extraído de la nuez, el fruto del nogal (*Juglans regia*). Se ha empleado desde la Antigüedad en las técnicas pictóricas como aceite secante y como aglutinante de pigmentos claros y de tintas de impresión.

Sus principales inconvenientes son la tendencia a volverse rancio y a degradarse. Habitualmente se suele mezclar con el aceite de linaza, para evitar el amarillamiento de éste.

Aceite de linaza

Aceite vegetal extraído de las semillas del lino (*Linum usitatissimum*). El más apreciado se obtiene por prensado en frío de las semillas y blanqueado, después, al sol.

Es un líquido de color amarillento, aunque dependiendo de su proceso de extracción y de su pureza puede tener tonalidades más oscuras.

El aceite de linaza ha tenido un uso muy extendido como aglutinante en las técnicas artísticas desde la Antigüedad.

Aceite graso

Aceite secante polimerizada por acción de calor o por exposición al sol, al que se añadía un secante para acelerar el secado.

Eran aceites de consistencia espesa, que proporcionaban una película de color más lisa y brillante, muy empleados en las carnaciones.

Adhesivo natural

Adhesivo de origen animal (cola, caseína, clara de huevo, etc.), vegetal (almidón, goma, etc.) o mineral (betún, cera microcristalina). Los adhesivos naturales fueron empleados tradicionalmente en todas las técnicas artísticas.

Adhesivo

Sustancia filmógena capaz de adherir, tras un proceso de secado o de polimerización, dos superficies sólidas. Por su origen, pueden ser naturales o sintéticos y, según su composición, orgánicos o inorgánicos.

Los adhesivos se aplican en forma líquida (en disolución o en dispersión) o en forma sólida (por fusión, por contacto bajo presión o por polimerización).

Los términos “cola” y “pegamento” se usan como sinónimos del adhesivo aunque, habitualmente, el pegamento hace referencia a un adhesivo sintético.

Aditivo

Cualquier sustancia que se añade a otra o a una mezcla, en proporciones minoritarias, para modificar sus cualidades, para mejorar las que poseen o para añadir otras.

Acuarela

Pintura realizada a base de pigmentos disueltos en agua, se aplica sobre superficies porosas, especialmente papel y cartón.

Advocación

Nombre para identificar las diferentes representaciones religiosas de Cristo o de la Virgen María: *Ecce Homo* o Jesús del Gran Poder, Virgen del Carmen Virgen de la Merced, etc.

Aguada

Pigmentos que se rebajada la intensidad de tinte con aceites o con agua, que sirve para teñir la madera, dar una ligera textura, o en acabados para integrar los dibujos.

Aguarrás

Aceite volátil de trementina, usado principalmente como disolvente de pinturas y barnices.

Aguarrás mineral

Ingrediente transparente del barniz tinte. Se emplea como disolvente para limpiar pinceles.

Ágata

Variación del cuarzo criptocristalino formada por zonas concéntricas de coloraciones diversas y de transparencia variable. Se ha empleado principalmente como piedra preciosa y con fines decorativos.

Ya desde la época faraónica se le atribuían propiedades benéficas y con ellos se confeccionaban amuletos para proteger contra el rayo y la tempestad, dar talento oratorio y conferir poder y victoria.

El ágata se ha usado como materia prima para fabricar bruñidores empleados en la técnica del dorado con panes de oro.

Aglutinante

Sustancias filmógenas con propiedades adhesivas que se emplean en las técnicas pictóricas para mantener unidas entre sí las partículas de los pigmentos o de las cargas inertes y, a su vez, adherirlas en un soporte. Cualquier adhesivo o incluso algunos barnices se pueden usar como aglutinantes y su naturaleza define la técnica pictórica y el modo de aplicación.

Los aglutinantes se pueden clasificar según su naturaleza química en orgánicos e inorgánicos y según su origen en naturales y sintéticos.

Ajicola

Cola de ajo mezclada con cola de pergamino, que se empleaba como adhesivo para dar la primera mano en la madera que se iba a aparejar, para preparar pintura al temple, al óleo, así como en el dorado que había de bruñirse.

En la tratadística barroca española la ajicola se conocía también con el término “gíscola”.

Alabastro

Roca sedimentaria de yeso compacto de grano fino. Generalmente, es de color blanco translúcido, pero a veces también presenta tonos rosas, amarillos o grises.

Es muy blanda y muy sensible al agua. El alabastro se conocía en la Antigüedad con el nombre “alabastro oriental” o *alabastrites*, [términos confusos que sólo hacían referencia a su importación] desde Egipto.

Se extraía de varias canteras a lo largo del valle del Nilo y fue muy apreciado, desde la Época Tinita (3100- 2686 a.C.), en la arquitectura y en la fabricación de urnas funerarias, estatuas y vasijas.

En la Edad Media tuvo gran importancia en esculturas, relieves y retablos (policromados y dorados) y ha sido poco empleado en exteriores por ser una roca soluble. También se ha empleado como soporte pictórico para la pintura al óleo.

El término alabastro se ha usado como un nombre colectivo para designar a varias rocas, blancas o translúcidas, en cuya composición podemos encontrar el yeso (conocido como alabastro yesoso) o la calcita (conocido como alabastro calizo o alabastro oriental).

No obstante, a nivel mineralógico, se considera que el alabastro sólo debe ser identificado como un mineral de yeso.

Anilina

Pigmento sintético usado en la fabricación de tintes o barnices. Hay dos tipos: las que se diluyen al agua y las que se diluyen al alcohol. Color en polvo que se diluye en alcohol o agua que se usa para teñir papel, maderas etc. y a la cera, que se diluyen en parafina.

Apóstol

Cada uno de los doce principales discípulos de Jesucristo a quienes envió a predicar el Evangelio por todo el mundo.

Arcada

Arco sostenido por pilares o columnas.

Arcilla

Tierra grasa y blanda de la que mezclada y amasada con agua se obtiene una masa plástica que secada y cocida se emplea para fabricar objetos cerámicos de todo tipo: como ladrillos, artesanía, vajillas y recipientes varios elaborados con las arcillas más finas.

Arco

Elemento constructivo y de sostén, de forma generalmente curva, derivada de una porción continua de circunferencia, elipse, parábola, etc., que cubre un vano entre dos puntos fijos, entre los que reparte los empujes ejercidos mediante las piezas que lo componen, las dovelas, que, perfectamente acopladas unas con otras, realizan la función de transmitirlos.

Arco trebolado / trilobulado

Aquel cuyo trazado está constituido por tres arcos de circunferencia que se cortan entre sí.

Arquería

Conjunto de arcadas. Serie de arcos, si esta tenía vanos que dejan pasar la luz, se les llama arquería calada.

Arquitrabe

Parte inferior del cornisamento.

Artesonado

Decoración realizada mediante adornos cuadrados o poligonales, por lo común con molduras y un florón en el centro, que se oponen en los techos y bóvedas o en la parte interior y cóncava de los arcos.

Aserrín

Polvo de madera aserrada, que servía, mezclada con algún adhesivo, para rellenar los defectos en la madera.

Aureola

Representación del círculo de luz que se irradia desde la cabeza de la persona sagrada o divina.

Azul de Prusia

Pigmento mineral sintético. Es un ferrocianuro de hierro y fue el primero de los colorantes sintéticos modernos. Aunque fue descubierto a principios del siglo XVIII, su uso sólo se generalizó a partir de 1750.

Es un azul intenso con tonalidades verdosas y con alto poder cubriente. Es inestable frente a los álcalis y no se puede utilizar en la pintura mural al fresco.

A lo largo de la historia de su empleo el azul de Prusia ha tenido numerosos sinónimos y términos relacionados, como “azul de Amberes”, “azul de Berlín”, “azul de París”, haciendo referencia, en la mayoría de los casos, a su lugar de procedencia.

Azul esmalte

Pigmento mineral sintético. Se trata de un silicato potásico coloreado con óxido de cobalto y luego triturado hasta quedar en polvo. Es transparente, con poco poder cubriente y su color oscila entre azul-morado y azul claro (según el tamaño de las partículas, ya que se usa en polvos gruesos para no perder intensidad).

Parece que los egipcios ya lo conocían porque en sus vidrios coloreados se ha identificado el cobalto junto con el cobre. También fue empleado por los vidrieros venecianos en el siglo XV y fue descrito a finales del siglo XVI como *azzurro di smalto*.

Aparte de su uso en la industria del vidrio y de la cerámica, así como en la técnica decorativa del esmalte, se ha empleado también en las técnicas pictóricas, sobre todo, en la pintura mural al fresco, debido a su estabilidad.

Algunos autores agrupan bajo el término “azul cobalto” todos los pigmentos azules preparados a partir de cobalto.

No obstante, actualmente se emplea este nombre para el óxido de aluminio y cobalto y el “azul esmalte” para el silicato potásico coloreado con óxido de cobalto.

Azulejo

Ladrillo pequeño vidriado de varios colores.

B

Bálsamo

Secreción resinosa vegetal extraída habitualmente de varias coníferas. Es sólida, blanda o semifluida, y se caracteriza por la presencia de derivados aromáticos. Está constituida por terpenos, fenoles y ésteres de los ácidos cinámico y benzoico y también por alcoholes derivados del bencílico, como la benzoína.

Se emplea como aglutinante en las pinturas óleo-resinosas y en la aplicación de los colores en frío en cerámica, vidrio y esmaltes. También se usan como plastificantes en la preparación de varios barnices y colas.

Los bálsamos más empleados son el bálsamo de Perú, que se extrae del árbol bálsamo (*Myroxylon balsamum*) y el bálsamo de Canadá, que se obtiene del abeto balsámico (*Abies balsamea*).

Banco

Parte inferior de la sillería del coro, formada por tres tipos de piezas: basamento, arquerías ciegas y ménsulas.

Baño de María

Sistema de dos recipientes, uno dentro de otro, para calentar a fuego. El recipiente inferior esta lleno de agua, y el hervor de la misma evita que el contenido del recipiente superior alcance el punto de ebullición.

Barniz

Sustancia líquida volátil, incolora o coloreada, que se aplica en la superficie de un objeto y que al secarse forma una película más o menos fina, brillante y flexible. El barniz proporciona una capa de protección frente a los agentes atmosféricos y, en el caso de las películas pictóricas, también aumenta el brillo y la intensidad de los colores.

Tradicionalmente, los barnices fueron preparados a partir de aceites y de resinas vegetales y se suelen clasificar en barnices grasos (que son los derivados de aceites cocidos o espesados al sol, aunque también, a veces, se mezclan con resinas) y los barnices resinosos (resinas disueltas en disolventes volátiles). En la actualidad se emplean también como barnices algunas resinas sintéticas y, sobre todo, las acrílicas debido a la buena reversibilidad que presentan.

Barniz de copal

Barniz elaborado a partir de los diferentes tipos del copal disueltos en aceites calientes (los copales fósiles duros) y en alcohol (los copales blandos, como el copal de Manila). Se han empleado poco como barnices de pintura, principalmente, a finales del siglo XIX, por ser casi insolubles, y se utilizan para fines industriales y como impermeabilizantes.

Basa

Parte inferior de la columna, que tiene como fin servir de punto de apoyo al fuste. Asiento sobre el cual se pone la columna.

Basamento

Cuerpo que sirve de soporte a otro elemento.

Bastidor

Especie de marco, generalmente de madera, sobre el cual se tensa la tela antes de pintar.

Batea

Bandeja o recipiente de borde bajo y fondo plano, para diluir pintura y realizar técnicas de teñido.

Betún de Judea / solución de asfaltita

Un tipo de barniz que sirve para oscurecer ranuras y dar aspecto de viejo. Solución de asfaltita (brea de muy alto punto de fusión), ideal para trabajos de envejecimiento.

Bisagra

Forma de unir dos partes de una misma unidad para que se pueda abrir y cerrar.

Blanco de España

Pigmento mineral compuesto por carbonato cálcico, obtenido de calizas pulverizadas, lavadas o levigadas.

Aparte de uso como pigmento en las técnicas pictóricas, se ha empleado también en la preparación de masillas y como aditivo de las preparaciones españolas del siglo XVII, para hacerlas más claras y mejorar su secado.

Históricamente, el término “blanco de España” se ha empleado también para designar a otros pigmentos blancos, como la mezcla de alumbre y blanco de plomo o un pigmento blanco de bismuto, sin estar relacionada, generalmente, su fabricación con España.

Blanco de hueso

Pigmento blanco de origen animal, obtenido a través de la calcinación de huesos y astas. Fue raramente usado en las técnicas pictóricas, aunque su empleo se puede atestiguar en la pintura al óleo y en la iluminación de manuscritos. También se ha usado para preparar la superficie de los pergaminos y los papeles para realizar dibujos, sobre todo si se iba a usar una punta de plata.

Bocel

Moldura convexa de sección semicircular.

Boceto

Esbozo, apunte o proyecto. Fase previa de realización o diseño de una obra de pintura, escultura u otra arte decorativa.

Bol

Con este nombre se conoce, tradicionalmente, en las prácticas artísticas la variedad más fina, blanda y untuosa de las arcillas ferruginosas de color rojo. Desde la Edad Media se consideraba que el bol de mejor calidad procedía de Armenia.

Debido a sus características físicas, fue muy poco utilizado como pigmento (aunque su composición es similar al del resto de los ocre rojos). Mezclado con colas fue indispensable en la técnica del dorado como última capa de asiento de los panes de oro para poder realizar el bruñido final.

Durante el Barroco se empleó el término “bol veneciano” para identificar una mezcla de ocre rojo, albayalde y minio, usada como preparación para pinturas sobre tela.

Bola

Motivo decorativo consistente en una esfera.

Botón

Motivo decorativo generalmente de forma circular.

Bóveda

Estructura de perfil arqueado para cubrir el espacio comprendido entre muros o varios pilares.

Bóveda de crucería

Aquella cuya estructura está compuesta por arcos que se cruzan diagonalmente, también llamados nervios, con una clave central común.

Bronce:

Es el resultado de la aleación del cobre y el estaño. De color amarillo rojizo. Se utilizaba para moldeado en esculturas, o para trabajos decorativos repujados.

Bruñir:

Pulir una superficie por frotado. La hoja de oro puede bruñirse frotándola con una piedra de ágata.

C

Cal

Sustancia sólida amorfa, blanca y cáustica formada por óxido de calcio. Se obtiene calentando piedra caliza en hornos especiales llamados calderas. Al unirse con agua se hidrata, perdiendo sus propiedades cáusticas, de manera que forma la llamada cal «muerta» o «apagada»; mezclada con arena constituye la mayoría de morteros. Muy diluida en agua se emplea para blanquear. Asimismo, la «cal de Viena», cal viva dolomítica, se emplea para pulir metales.

La cal se ha empleado desde la más remota Antigüedad como conglomerante arquitectónico y en la preparación de los revoques de la pintura al fresco.

Caliza

Roca sedimentaria cuyo origen puede ser predominantemente biológico, químico o mixto. La variedad pura contiene hasta un 95 % de carbonato cálcico (en forma de calcita), mientras que la variedad corriente puede contener hasta un 50 %. Como componentes secundarios pueden aparecer el carbonato de magnesio, la siderita, el cuarzo, los feldspatos, la mica y las arcillas, que son los responsables de las diversas tonalidades de la caliza.

Las calizas se formaron en el mar, a partir de fragmentos de partes duras de animales y vegetales, a partir de barro calcáreo precipitado físicamente y a partir de las secreciones calcáreas de los organismos.

Debido a su abundancia, la caliza ha tenido un uso muy amplio en la construcción, así como en las técnicas artísticas.

Caña

Planta herbácea de tallo hueco y flexible.

Caolín

Arcilla procedente de la descomposición de rocas graníticas y constituidas principalmente por caolinita acompañada de dickita, nacrita y otros minerales arcillosos. Su color es blanco grisáceo y es la más refractaria de todas las arcillas. Es insoluble en agua y presenta gran lubricidad.

Se utiliza como materia base para la fabricación de pastas cerámicas y, especialmente, de porcelana. También se ha usado como fondo blanco en pinturas y como pigmento blanco en pinturas murales chinas.

El término “caolín” proviene del homónimo lugar próximo a Jingdezhen (en el sur de China), una localidad alfarera donde se centralizó la producción cerámica de las dinastías Yuan, Ming y Quing.

Capa base o imprimatura

Es la primera capa de un producto que se aplica sobre la mayoría de los acabados decorativos, que sirve para sellar la madera.

Capitel

Elemento arquitectónico que corona la parte superior de la columna y la pilastra, que varía según el orden arquitectónico al que corresponde. Suele estar formado por tres partes: astrágalo o collarino, tambor o friso y ábaco.

Carbón animal

Carbón finamente molido que se obtiene por calcinación de huesos de animales o destilación destructiva de materia animal a elevada temperatura. Se emplea como adsorbente y en la fabricación de pigmentos (negro de hueso y negro marfil).

Carboncillo

Pigmento artificial empleado desde la Antigüedad para dibujar. Se preparaba mediante la combustión controlada de pequeñas ramas de árboles: las ramas se ataban en manojos, se metían dentro de un recipiente sellado y se dejaban en fuego lento durante muchas horas; una vez carbonizadas, se dejaban enfriar lentamente y se empleaban insertas en una caña o atadas a un bastoncillo. La dureza del carboncillo dependía de la madera utilizada (se recomendaba el sauce, aunque también se mencionan ramitas de abedul, avellano, romero, tilo o brezo) y del tiempo de carbonización.

Cartela

Tarjeta sobre la que se coloca un emblema o leyenda.

Caveto

Moldura cóncava cuya sección equivale a un cuarto de circunferencia.

Charol

Barniz muy lustroso y permanente, que conserva su brillo sin agrietarse y se adhiere perfectamente a la superficie del cuerpo al que se aplica.

El mismo término se emplea también para designar el cuero tratado superficialmente con un barniz o presionado con una materia lisa, con el fin de proporcionarle más brillo y dejar la superficie lisa.

Clásico

De una manera general, el arte que pertenece o toma como referencia las obras de la Antigüedad grecorromana. Por "clásico" se entiende asimismo el período del arte griego que abarca desde mediados del siglo V hasta el 330 a.C., caracterizado por un naturalismo idealizado.

Por extensión de este momento del arte griego, considerado durante mucho tiempo la cumbre del arte occidental, así se denomina al período artístico de mayor esplendor de cualquier cultura. Para algunos teóricos, y por oposición al "romántico" o al "barroco", es clásica cualquier obra de arte en que predomine el equilibrio, la medida y la razón sobre la pasión o la exaltación.

Claustro

Galería de arcos en torno a un patio generalmente anexo a una iglesia, monasterio, abadía, etc.

Códice

Libro original escrito a mano o pintado; generalmente, tiene sus hojas encuadradas del lado izquierdo, como los libros actuales. Este término también se usa para referirse a los manuscritos indígenas, especialmente mesoamericanos, que eran doblados en lugar de ser encuadrados

Cofradía

Asociación voluntaria de miembros, generalmente en torno al culto de algún santo en particular, en una sola comunidad o región y que se dedica a actos de caridad o servicio

Primera forma de asociación que apareció en la Edad Media, y fue inspirada por la Iglesia, con la finalidad espiritual de la práctica de la caridad.

Inicialmente agrupó a individuos de un mismo oficio que se congregaban bajo la tutela de un santo patrono. La caridad se manifestaba a través de la fundación, mantenimiento o trabajo voluntario en hospitales para asistencia de sus miembros enfermos o ancianos.

La cofradía velaba por la adecuada sepultura de sus muertos, por la generosa asistencia a sus viudas y huérfanos, por la asistencia espiritual de los cofrades, etc. Las cofradías podían obtener especiales privilegios reales o episcopales

Este sistema se trasladó a las colonias americanas en donde las cofradías se organizaron también de acuerdo a la clase social de sus miembros e incluso a su tipo racial. En quito tenemos un buen ejemplo de esta estratificación socio-racial para 1650: "La Cofradía del Rosario estaba organizada en una triple rama, de los españoles y criollos; de los negros y morenos y de los indios, cada grupo con capilla aparte

Cola de ajo

Cola vegetal preparada con dientes de ajo (*Allium sativum*) cocidos, empleada, sobre todo, para los yesos del temple y del dorado para bruñir. La característica mordiente o pegajosa del jugo de los dientes de ajo hizo que empleasen para preparar las láminas metálicas a pintar, como el cobre, para facilitar la adhesión de la pintura.

Cola de retazos

Cola animal preparada con los restos de la industria de cuero y, especialmente, con las pieles curtidas de cordero o de cabritilla, empleadas habitualmente en la fabricación de guantes.

Una variante es la denominada por Palomino "ajicola", preparada con pieles cocidas con ajos.

Cola de tejadas

Cola animal preparada mediante la cocción de huesos, nervios, pies y manos de cabritilla y de ganado vacuno. Fue una de las colas más empleadas en la Edad Media en trabajos de carpintería y de todo tipo de encolados. También fue empleada en la industria de cuero para guarniciones, así como en marquetería y en tallas.

Mezclada con yeso se ha usado para hacer decoraciones arquitectónicas en relieve y con serrín de madera para preparar pasta de madera para rellenar huecos y faltas. No se ha empleado como aglutinante debido a su principal inconveniente, la gran fuerza de contracción que tiene al secar.

Columna

Elemento vertical de sostén y apoyo, generalmente de sección cilíndrica, y que suele estar formada por basa, fuste y capitel. Se emplea como elemento constructivo, aunque a veces tiene función decorativa.

Columna Salomónica

Columna contorneada en forma de espiral.

Copal

Resinas de origen muy diverso, obtenidas a partir de árboles vivos (varias especies de la familia de las Leguminosas de los géneros *Trachylobium*, *Copaifera*, *Daniellia* y *Hymenaea*) o resinas fosilizadas de sólo unos miles de años de antigüedad.

Las resinas fósiles son las más duras y son insolubles en su estado natural, aunque pueden volverse parcialmente solubles mediante un prolongado calentamiento o por destilación, seguida de una disolución en aceites calientes.

Las resinas de copal se han usado habitualmente como barniz. La palabra copal proviene del vocablo náhuatl “copalli”, que significa incienso y que identificaba a varias resinas olorosas independientemente de la planta de la que se extrajeran. En Centroamérica estas resinas provienen de las especies *Bursera copallifera* y *Bursera bipinnata*, muy empleadas en épocas prehispánicas en ceremonias religiosas.

Corintio

El orden arquitectónico que tiene las columnas con una altura diez veces su propio ancho, el capitel adornado con hojas de acanto y unos tallos más altos que se enrollan, y la cornisa con soportes o modillones.

Cornisa

Moldura o conjunto de ellas que rematan un elemento o un cuerpo.

Cornisamento

En la arquitectura clásica, encima de las columnas y el techo o comienzo de la bóveda, el trozo de pared que se adorna con molduras o figuras; consta de abajo hacia arriba de arquitrabe, friso y cornisa.

Coro

Parte de la iglesia destinada al canto de los clérigos. Su ubicación fue cambiando con el tiempo y el lugar, pero oscila entre el presbiterio, el centro y los pies de la nave central. Con frecuencia está en alto a los pies de la nave mayor.

Coronamiento

Remate de un edificio o elemento arquitectónico.

Crestería

Elemento decorativo utilizado como remate arquitectónico, generalmente en fachadas, o remates de retablos, consistente en un mismo motivo de talla calada que se repite periódicamente.

Criollo

Persona descendiente de europeos nacida en América

Crucero

Cruce de la nave mayor de una iglesia con otra perpendicular que suelen tener igual anchura, lo que origina en el centro un cuadrado. La planta de la iglesia adopta forma de cruz. También se denomina transepto.

Crujía

Espacio alargado desde el que se accede a otros. Desde el punto de vista constructivo, cada una de las partes principales o naves en que se divide la planta de un edificio.

Cruz

Son de varios tipos, pero cruz latina o sea de eje longitudinal largo y transversal corto es símbolo de la pasión de Cristo y por extensión se usa para referirse a hechos del cristianismo, o para definir la planta de una iglesia. En orfebrería hay cruces de crucifijo, de altar, procesionales, etc.

Cúpula

Bóveda en forma de media esfera que cubre un edificio o parte de él.

D

Diadema

Pieza semicircular radial, símbolo del aura de santidad de la Virgen María

Dintel

Elemento superior horizontal que se apoya sobre dos soportes, organizando de esta forma un vano.

Dorado y plateado a la hoja

Método tradicional que requiere mordiente al agua o al aceite y láminas metálicas. Se aplica un color al agua de base, luego el mordiente a pincel y cuando éste toma punto mordiente, se agrega la lámina metálica asentándola con un pincel suave o un algodón.

Doselete

Dosel en voladizo generalmente, para cubrir estatuas, sitiales, etc.

E

Empotrar

Meter una cosa en la pared o el suelo asegurándola para que no se mueva

Emulsión:

Pintura al agua que suele emplearse como capa base.

Engrudo

Cola de origen vegetal, preparada con harina disuelta en agua, dejando hervir la mezcla hasta que espese lo suficiente, momento en que cambia de color haciéndose más translúcida. Según el origen de la harina empleada, se fabricaban distintos tipos de engrudo, por ejemplo, el engrudo de trigo ha sido el más empleado en Occidente, mientras los países orientales usaron más el de arroz; el engrudo preparado con harina de centeno ha sido muy

empleado en zonas frías como en el norte de Europa y el de cebada se empleó como espesante de colas naturales.

El engrudo ha sido uno de los adhesivos más empleados desde la Antigüedad, para realizar todo tipo de encolados, sobre todo para papel, pieles (muy usado por los encuadernadores) y tejido.

Ensamble

Es la técnica de unir dos trozos de madera de manera que no se nota la unión (espigado).

Epifanía

Representación de la adoración de los Reyes Magos a Jesús.

Escalinata

Escalera exterior, generalmente de grandes proporciones, hecha de obra de fábrica, para dar acceso a un edificio.

Escorzo

Perspectiva aplicada a un objeto o figura individual que tiene una parte girada con respecto al resto del cuerpo: el tamaño del objeto disminuye a medida que éste se aleja respecto al espectador, de modo que la parte más próxima parece exageradamente grande y el resto muy contraído

Esencia de trementina

Proviene de la destilación de las resinas de pino. Es el diluyente ideal para la pintura al óleo.

Esmalte

Pasta vitrificable obtenida a partir de la fusión del vidrio reducido a polvo y coloreado por óxidos metálicos: hierro (rojo), antimonio, plomo y plata (amarillo), cobalto (azul) cobre (verde), etc.

Se puede aplicar sobre soportes diversos, principalmente sobre metal, con fines decorativos.

En cualquier caso, es necesario añadir un fundente para rebajar el punto de fusión entre 850 °C y 700 °C. Para aplicarlo en metal, las técnicas más empleadas fueron el alveolado o tabicado (*cloisonné*); el campeado o excavado (*champlevé*); el esmalte sobre relieve; y el esmalte pintado.

El empleo del esmalte se remonta a el Egipto faraónico y fue muy usado en la orfebrería grecolatina. Con el Imperio Bizantino alcanzó su máxima perfección, convirtiéndose en una de las principales técnicas decorativas.

A lo largo de la Edad Media se difundió en Occidente, donde destacaron talleres como el de Limoges (Francia) o el de Silos (España). En China se aplicaba sobre cerámica desde el siglo XII, aunque su uso sobre metal fue introducido por los jesuitas en el siglo XVIII.

El término “esmalte” también se ha empleado para identificar algunos pigmentos a base de cobalto (y especialmente el azul esmalte), conocidos en la literatura antigua como *smaltum*.

En las técnicas cerámicas se emplea, tradicionalmente, el término “*smalte*”, para referirse a una cubierta opaca, y “*vedrío*”, cuando es transparente.

Estalo

Asiento en un coro.

Estampar

Es la técnica para dejar una impresión pintada. Esta se realiza con la ayuda de un objeto con textura como puede ser una hoja natural y pintura.

Estaño

Es un metal blanco plateado que posee un punto bajo de fusión, es maleable y se adquiere por planchas.

Esteca

Herramienta de metal, o madera dura que se utiliza para realizar texturas y detalles sobre una superficie.

Estilóbato

Macizo corrido sobre el cual se apoya un a columnata.

Estuco

Mezcla de cargas inertes y de un aglutinante (habitualmente distintos tipos de colas) amasada hasta formar una pasta. Fue empleado en la construcción, en revestimientos interiores o exteriores (decora, refuerza e impermeabiliza el muro), así como en la decoración de las paredes con relieves.

Podemos encontrar varios tipos de estucos según su composición y su finalidad. Habitualmente, se preparaba con cal apagada, mármol pulverizado, alabastro o yeso, mezclados con agua de cola. Para los revestimientos exteriores se usaban la puzolana molida y el polvo de ladrillo.

Una vez endurecido, podría recibir todo tipo de tratamiento superficial (pulimentado, pintado, dorado, esgrafiado, etc.). Cuando se ha empleado con fines decorativos, el estuco se solía teñir con pigmentos, sobre todo en enlucidos que imitaban mármoles.

El estuco se ha empleado a veces en la técnica del fresco, para aplanar, revestir y aislar la superficie enfoscada, mezclado, en estos casos, con aceite de linaza.

El término “estuco” y “estucado” se ha empleado también como sinónimo de preparación en las pinturas de caballete, así como en la nomenclatura de la restauración, en el proceso de relleno de los huecos de la preparación original perdida.

Evangelista

Cada uno de los cuatro escritores de los evangelios.

Exento

Lo que está aislado, no adosado o tangencial a otra cosa. Libre, desembarazado de cargas

F

Ferrite

Nombre genérico que se le da a los pigmentos en polvo o tierras. Tiene gran poder de tinturado, se hidratan en alcohol, aguarrás o agua de acuerdo a su uso.

Fibra de lino

Fibra vegetal obtenida de los tallos del lino en forma de haces. Las fibras se separan mediante un proceso que comprende la maceración de los tallos en agua y un posterior trabajo mecánico (trituración y peinado).

La planta *Linum usitatissimum* es la principal especie comercial para la producción de fibra, aunque hay otras silvestres de menor calidad y rendimiento.

La calidad de las fibras depende del momento de su recolección. De los tallos más verdes salen fibras tiernas que originan hilos muy finos que se emplean en confección de telas más lujosas, conocidas en la Antigüedad con el término griego *byssus*. Los tallos amarillos dan fibras más sólidas que permiten hacer tejidos más densos y, a su vez, más calientes.

El lino se blanqueaba, probablemente con cal y sosa, pero cuando la pieza ya estaba finalizada. El lino es una de las fibras textiles más antiguas, sobre todo en la cuenca mediterránea.

En el Egipto faraónico era la materia textil por excelencia, hasta la llegada de los griegos (s. IV a.C.) que comenzaron a popularizar el uso de la lana, aunque el lino continuó siendo la fibra mayoritaria. La industria del lino floreció en Europa, hasta el siglo XIX, cuando la mecanización del cultivo del algodón desplazó su uso.

Filigrana

Malla fina tejida con hilos de oro y plata que se emplea para montar objetos preciosos, por ejemplo, gemas, o en encuadernación.

Fitomorfo

Es la decoración o adorno que presenta o reproduce, como elemento compositivo, la forma de algún vegetal o planta.

Formón / escoplo

Es una herramienta con filo que se utiliza martillando el mango para el desbaste de la madera

Friso

Parte del cornisamento que media entre el arquitrabe y la cornisa.

Frita

Mezcla que compone la pasta para la fabricación de vidrio, sometida a fusión. La frita vitrificada y molida se emplea también como fundente cerámico.

También se aplica el mismo término a la pasta cerámica cuando está incandescente después de una cocción.

Fuste:

Parte de la columna que media entre el capitel y la basa.

G

Gesso

Material de consistencia similar al yeso, pero más cremoso, ideal para mejorar todo tipo de soportes como madera, yeso, paredes, etc. Es soluble en agua y opaco.

Gesso grosso

Ver Yeso grueso

Gesso sottile

Ver Yeso fino

Goma

Secreción vegetal producida de manera natural o artificialmente (mediante incisión) compuesta por polisacáridos que, generalmente, se encuentra en estado sólido. La principal diferencia con las resinas vegetales es el hecho de que las gomas sólo son solubles en agua e insolubles en los disolventes orgánicos, incluido el alcohol. Se emplean como aglutinantes para las técnicas pictóricas al agua, como mordientes en el proceso de dorado, como adhesivos y como agentes espesantes en varias mezclas.

En la actualidad el término “goma” se emplea habitualmente para designar a varios materiales elásticos de origen natural o artificial e insolubles en agua que deberían agruparse bajo la denominación de elastómeros.

Goma arábica

Goma segregada por varios tipos de acacia siendo la más famosa, desde la Antigüedad, la obtenida de las acacias de Senegal y de Arabia (de hecho, su nombre proviene de esta última región, de donde se solía comercializar).

Se extrae por simple exudación o realizando una incisión en su tronco. Es de color amarillo claro o rojizo, transparente (dependiendo de la presencia de impurezas) y de aspecto vítreo.

Es la goma más empleada históricamente en las diversas técnicas artísticas, como aglutinante en las técnicas pictóricas al agua y, sobre todo, en la preparación de la tinta negra y de las tintas de color para los manuscritos.

Goma de tragacanto

Goma blanquecina que fluye naturalmente del tronco y de las ramas del tragacanto.

Es parcialmente soluble en agua fría y suele formar disoluciones muy viscosas. Antiguamente, fue usada en la preparación de medicamentos, aunque su uso principal fue como aglutinante de los pigmentos en la miniatura y en las tintas de escribir, así como barniz y agente espesante en varias mezclas. Mezclada con agua y azúcares se transforma en una pasta moldeable, que se vuelve muy dura al secarse y se puede pintar.

Esta característica, en combinación con su precio barato, ofrecía grandes posibilidades en la fabricación de accesorios. Fue muy empleada a partir de 1850 para la producción de objetos miniatura (por ejemplo, para imitar alimentos en las cocinas de muñecas).

El tragacanto es un arbusto de la familia de las Leguminosas (*Astragalus gummifer*) originario de Irán y Asia Menor.

Goma guta

Ver Gutagamba

Goma laca

La goma laca es la única resina natural de origen animal. La segregan algunos insectos de la familia *Kerriidae* y, principalmente, la especie *Kerria lacca*.

Estos insectos viven como parásitos en las ramas de ciertos árboles nativos en India y Asia Oriental. La hembra del insecto segrega esta sustancia que, mezclada con la savia del árbol, forma una película coloreada, dura, con el fin de proteger tanto los huevos que deposita en las ramas, como el posterior crecimiento de las larvas que se desarrollan en su interior. La calidad de la goma laca depende directamente del tipo del árbol huésped, siendo mejor la recogida de las especies de los géneros *Croton* (Euforbiácea) y *Ficus* (Morácea).

La goma laca fue empleada desde la Antigüedad como colorante rojo. En India y China fue muy importante para la tintura de pieles, lanas y sedas, cuyo tono se podía modificar desde el violeta al rojo, dependiendo de la alcalinidad de la disolución.

También se ha usado en el tratamiento final de las superficies de madera de muebles e instrumentos musicales, a veces como barniz, mezclada con resinas vegetales.

La película que forma es brillante y adhesiva, y resiste cargas mecánicas, pero se vuelve insoluble al envejecer y oscurece por oxidación. En Occidente se conocía desde la época grecolatina, pero su uso se ha difundido a partir de finales de la Edad Media y, sobre todo, a lo largo del siglo XVI para realizar imitaciones europeas de piezas orientales.

La resina es un polímero natural y se puede moldear por efectos de calor y presión. Por esta razón, su uso como plástico natural ha conocido gran difusión durante el siglo XIX en la fabricación de varios objetos decorativos de pequeño tamaño, como estuches de daguerrotipos, marcos, discos de gramófono o soportes de espejos. En estos casos, se le añadían cargas (como polvo de pizarra o serrín) y colorantes.

Cuando la goma laca se emplea como un plástico natural, se la conoce habitualmente con el nombre de “*shellac*”. El término “goma laca” es ambiguo ya que no se trata de una goma sino de una resina, además, la nomenclatura de la especie del insecto ha cambiado varias veces y se emplean como sinónimos los nombres *Laccifer lacca*, *Coccus lacca* y *Tachardia lacca*. Igualmente, el nombre *Kerriidae* de la familia está bastante establecido, aunque se siguen usando los nombres antiguos *Lacciferidae* y *Tachardiidae*.

Gouache

Pigmento preparado de la misma manera que los colores a la acuarela, con la única diferencia de que en el *gouache* el porcentaje de aglutinante es mayor y que, además, se le añaden cargas inertes (como la creta) para aumentar su opacidad.

Grafito

Forma cristalina del carbono que se utiliza para hacer lápices. En polvo, se utiliza para simular la tonalidad del peltre en las pátinas.

Grana de Avignon

Término genérico empleado para identificar los pigmentos laca amarillos preparados a partir de las diferentes especies de Ramnáceas, como el espino de tintes. El nombre grana de Avignon se debe al hecho de que, a partir del siglo XVI, el colorante fabricado en esta ciudad fue empleado para teñir de amarillo los turbantes y los sombreros de pico de los musulmanes y de los judíos como elemento distintivo.

Gutagamba

Gomorresina de color marrón amarillento. Se obtiene practicando una incisión en el tronco de varias especies de árboles del género *Garcinia*. La resina, en contacto con el aire, endurece y, luego, se muele en forma de polvo de tonos marrones, dorados o amarillos anaranjados. Es parcialmente soluble en agua y soluble en alcohol y éter.

Aunque es venenosa, se ha empleado en las técnicas pictóricas al agua y en la preparación de pigmentos laca amarillos.

No se ha usado en la pintura al fresco porque reacciona con la cal. Durante mucho tiempo ha sido el único amarillo satisfactorio para veladuras. Se decolora rápidamente a la luz del sol, por ejemplo en acuarela, pero en óleo es más permanente. Una vez endurecida, se puede esculpir o, incluso, moldear, ya que al calentarla se reblandece.

Los árboles o arbustos perennifolios del género *Garcinia*, familia de las Gutíferas (*Garcinia hanburyi*, *Garcinia cambogia*, etc.), crecen en India, Camboya, Sri Lanka, Malasia y Tailandia. Sus frutos son comestibles.

El empleo de la gutagamba como pigmento se documenta desde el siglo VIII en el Lejano Oriente (Japón, Tailandia, etc.). Se ha identificado en algunos manuscritos medievales armenios y parece que solo a partir del siglo XVII se extendió su uso en Europa y, especialmente, en la confección de mapas.

H

Hilo

Nombre genérico que designa a cualquier conjunto de fibras textiles de gran longitud de filamento (hilo continuo) o de fibras discontinúas (hilado), sea cual fuere su naturaleza o calidad.

Hilo metálico

Hilo largo, de pequeño diámetro y de sección variable, obtenido de diversos metales o de sus aleaciones. Sus propiedades son análogas a las de los metales originarios. Las maneras tradicionales de preparar hilos metálicos para su empleo en las técnicas artísticas o artesanales fue el trefilado (es decir, pasando el metal a través de una hilera con agujeros de distinto grosor y forma) y el martillado. Los hilos metálicos más empleados en las técnicas artísticas y, sobre todo, en la industria textil y en la orfebrería, fueron los de oro y plata, así como de algunas aleaciones como el oropel.

Los hilos metálicos de cierto grosor se conocen habitualmente como alambre. No obstante, tradicionalmente, cuando se emplea el término alambre se refiere al hilo hecho con cobre o con alguna de sus aleaciones.

Hollín

Producto de la combustión incompleta de varias sustancias (madera, aceite, resinas, cera, etc.) que el humo deposita en la superficie de los cuerpos que alcanza (paredes de chimeneas y de lámparas, etc.). Se ha empleado en la fabricación de pigmentos (negro de humo) y de tintas (como el bistre o la tinta china).

Hueso

Cada uno de los órganos formados por tejido óseo que constituyen el esqueleto de la mayoría de los vertebrados.

Formados por osteína con fosfato y carbonato cálcico, que se acumula sobre una matriz extracelular, se caracterizan por su dureza, resistencia y capacidad regenerativa.

Desde la Prehistoria y hasta nuestros días, la artesanía de hueso ha gozado de una gran difusión y continuidad, aplicada a la fabricación de variados objetos: útiles textiles (lanzaderas, agujas, punzones), piezas de juego (dados y fichas), objetos de tocador y adorno personal (broches, colgantes, espátulas, peines), elementos para la escritura (estilo), piezas de armamento y caza (anzuelos, puntas de flecha, tensadores de arcos), instrumentos de música (silbatos, flautas), así como utensilios, amuletos, herramientas, cubiertos y elementos decorativos con trabajos de grabado y de tallado.

I

Iconografía

Ciencia que estudia el origen, formación y desarrollo de los temas figurados y de los atributos con que pueden identificarse y de los que usualmente van acompañadas las imágenes.

Imposta

Superficie de apoyo de los puntos de arranque de un arco o bóveda, a partir de los cuales inician su curvatura. Frecuentemente está organizado por una cornisa.

Incrustación

Procedimiento decorativo consistente en vaciar parcialmente un fondo y engastar pequeñas piezas de otra materia distinto, generalmente preciosa (piedras, metales, maderas) formando diseños y motivos ornamentales.

L

Laca

Resina vegetal extraída del tronco de varias especies del género *Rhus* de la familia de las Anacardiáceas y, especialmente, de los árboles *Rhus vernicifera* y *Rhus succedanea*.

En el momento de su extracción el color es grisáceo, pero en contacto con el aire y la humedad polimeriza, se endurece y se oscurece hasta adquirir tonalidades marrones, rojizas e, incluso, negras. Por esta razón hace falta someterla a un proceso de purificación.

Parece que en China se usaba, desde la Antigüedad, como barniz protector de la madera, aunque la difusión de su uso se inició con la dinastía Han (206 a.C.- 220 d.C.), aplicada en objetos fabricados con una gran variedad de materiales (madera, tela, cuero, metal, etc.).

La laca se podía aplicar en su tono original o teñido en varios colores, principalmente negro y rojo. Técnicamente, la aplicación de la laca era un proceso muy complicado, ya que se extendía en varias capas (a veces combinando los colores) que se dejaban secar durante días y luego se pulían. La superposición de capas permitía alcanzar tales espesores que, incluso, permitía su tallado, una técnica muy usada en los talleres de la dinastía Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911).

El uso de la laca fue introducido en Japón en el siglo VI, a través de Corea (laca japonesa). A partir del siglo XVI se exportaron masivamente piezas decoradas con laca a Europa (biombos, cofres, jarras, muebles, etc.), originando muchas imitaciones europeas.

El término “laca” ha generado cierta confusión, debido a su uso desde la Edad Media como nombre genérico (*lacca*) para designar a varias sustancias coloreadas, como a la goma laca,

o a los barnices coloreados que imitaban a la laca original, como la “laca de la India”, fabricada con goma laca o con sandáraca.

Laca de granza

Pigmento laca preparado con el colorante rojo de la rubia precipitado en alumbre, yeso, carbonato cálcico o sódico. El color final de este pigmento laca depende del principio colorante, de la base inorgánica y del proceso de preparación, y oscila entre un rosa-dorado y un rojo púrpura. Fue empleado en las técnicas pictóricas desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX, cuando fue sustituido por los colorantes sintéticos.

Lámina

Cualquier material dispuesto en forma plana y de espesor delgado (metal, papel, plástico, etc.) empleada, habitualmente, como soporte o elemento decorativo en varias técnicas artísticas.

En la técnica del grabado el término lámina o plancha designa a cualquier tipo de soporte, incluida la piedra litográfica. Igualmente, el uso tan amplio de ambos términos hizo que por extensión se llamasen láminas también las estampas sobre papel, especialmente cuando van insertadas como ilustración en un libro.

Lámina metálica

Metal dispuesto en forma plana y de un espesor delgado. En las técnicas artísticas, metales como el oro, la plata o el estaño se baten manualmente hasta fabricar láminas muy finas para recubrir todo tipo de superficies en los procesos de dorado y de plateado. También se han usado láminas metálicas más gruesas (sobre todo de cobre, acero y cinc), de formato rectangular o cuadrado, en algunos de los procesos del grabado.

Láminas metálicas se han empleado tradicionalmente como soportes pictóricos.

Lazulita

Mineral perteneciente a la familia de los fosfatos (fosfato de aluminio, magnesio y hierro hidratado). Es de color azul claro a oscuro, con brillo vítreo. Se origina en el metamorfismo de los sedimentos ricos en aluminio y fósforo, apareciendo en cuarcitas, algunas veces en pegmatitas y, a veces, asociado con cuarzo. Se emplea como una piedra preciosa secundaria.

No se debe confundir con el mineral feldespatóide lazurita, el principal constituyente de lapislázuli.

Lechada

Término genérico empleado en la actualidad para designar a cualquier mezcla fina, suelta y líquida de un mortero o de un conglomerante como, por ejemplo, la lechada de cal.

Se ha empleado para rellenar cavidades estrechas y para consolidar los materiales adyacentes en un muro.

Lechada de cal

Lechada de cal o yeso, o de una mezcla de ambos, empleada para blanquear paredes o para unir piedras o hiladas de ladrillo.

Habitualmente, se confunde la lechada de cal con el agua de cal, es decir, la disolución de un gramo de cal en ochocientos gramos de agua a 15 grados.

Lienzo

Tejido con una estructura simple de trama y urdimbre perpendiculares. Se ha fabricado tradicionalmente con fibra de lino o fibra de cáñamo, hasta que a partir del siglo XIX comenzó el uso de las fibras textiles químicas.

El lienzo, tensado en un bastidor y con capas de preparación aplicadas, ha sido el soporte por excelencia de la pintura de caballete, de manera que se suele denominar por extensión “pintura sobre lienzo” o simplemente “lienzo” a toda pintura sobre cualquier tipo de tejido.

El lienzo sin preparación y en grandes formatos se ha empleado como soporte pictórico para las sargas, empleadas como cortinas para puertas, órganos, o para la liturgia de la Semana Santa.

Lino

Planta herbácea de la familia de las Lináceas (*Linum usitatissimum* y su variedad *Linum perenne*). Se conocen unas noventa especies diferentes, entre las que cabe hacer una distinción previa: unas son espontáneas y otras cultivadas.

Crece en climas templados y fue cultivado desde la Antigüedad por las fibras textiles que se extraen de su tallo. Además, de sus semillas se extrae el aceite de linaza y la harina de linaza.

Limonita

Mineral del grupo de los hidróxidos (hidróxido férrico) que se presenta habitualmente mezclado con otros minerales y da lugar a masas compactas o de aspecto terroso.

Su color es amarillo pardo, es poco denso, blando y opaco. Es una mena importante de hierro. En las técnicas artísticas las tierras que contienen limonita se han empleado en la fabricación de pigmentos bajo los nombres ocre amarillo y ocre rojo.

M

Madera de boj

Madera de vivo color amarillo y aspecto uniforme, con poros difusos no apreciables a simple vista y sin vetas aparentes. Es dura y pesada (se hunde en el agua), de grano finísimo y de fibra recta o entrelazada.

Se ha empleado en marquetería y para la fabricación de objetos de pequeño tamaño (se fisura con facilidad) como peines, vasitos para olores, etc., que toman del material con que están hechas la denominación genérica de “bujerías”. Es apta para torneado y aparece en las manzanillas de remate de las camas desde principios del siglo XVII.

Se pule y se graba muy bien y se ha utilizado para hacer instrumentos de música, bolillos, juguetes, cucharas, tenedores, etc. La madera de boj se ha empleado también como soporte de la pintura sobre tabla, sobre todo en la zona de Alemania.

El boj (*Buxus sempervirens*) es un árbol de la familia de las Buxáceas. Crece en toda Europa, así como en Asia y África.

Madera de caoba

Madera de color rojo subido y brillante. Cuando es joven, tiende al amarillo rojizo, en tanto que los árboles viejos, que se cotizan más, alcanzan una tonalidad más acendrada.

La caoba (*Swietenia spp*) es un árbol de la familia de las Meliáceas. Crece en el Golfo de Méjico y en otras zonas de América central y del sur, como Perú, Bolivia y Venezuela. En realidad, este término engloba, además de varias especies del género *Swietenia* (*Swietenia humilis*, *Swietenia mahogani*, *Swietenia macrophylla*), que son las verdaderas caobas, otras especies que se han empleado para su imitación: el eucalipto rojo y otras procedentes de Filipinas y África (sapelli, sipo, etc.). También fue utilizada como dinero en Honduras

La fibra es variable: se aprecia mucho el efecto irregular de la veta llameante. Los anillos de crecimiento son visibles gracias al parénquima marginal fino y blanco de sus bordes.

También los poros son visibles, sin lente de aumento: son bastante numerosos y uniformemente distribuidos, de disposición radial. El parénquima axial es vasicéntrico. Se aprecian depósitos blancos en los vasos. Los radios leñosos, en pisos o cardas, se aprecian a simple vista en el mallado. Es muy resistente al agua y está muy cohesionada. Tiene el grano muy fino y es dura, pesada y estable dimensionalmente.

La madera más apreciada fue la de la caoba de Caribe (Cuba, Jamaica, Puerto Rico y Santo Domingo), de color rojo profundo, adecuada para macizo y chapeados.

Madera de caoba americana

Madera de duramen marrón rojizo, brillante. Los anillos de crecimiento son visibles, pero poco marcados, con vasos de tamaño medio, difusos y también visibles, que se aprecian en el corte longitudinal como surcos de fondo oscuro. Tiene fibra recta, ondulada, curva y entrecruzada, grano de fino a medio, dureza media y peso variable. Es una de las caobas más apreciadas.

La caoba americana (*Swietenia macrophylla*) crece en América Central, Colombia, Venezuela, Brasil, Bolivia y Perú.

Madera de cedro

Madera de color marrón claro o rojizo. No es porosa y presenta anillos de crecimiento marcados y grano desigual. Es blanda y fácil de trabajar. El olor que desprende aleja a los insectos, por lo que es bastante durable.

El cedro americano (o falso cedro) se importaba desde mediados del siglo XVI desde Centroamérica (México y Nicaragua) en sus variedades de cedro rojo y cedro blanco.

Por su olor agradable se destina a las arcas de la ropa. En mobiliario se usa en macizo y también se emplea en construcción.

El cedro (*Cedrus sp*) es un árbol de la familia de las Pináceas. Es originario del Mediterráneo oriental y del norte de África y, actualmente, se planta en varios países con fines ornamentales. Su resina tiene propiedades antisépticas y fue utilizada en el Egipto Antiguo en el embalsamamiento de momias.

Madera de cedro rojo

Madera con duramen de color amarillo a marrón rojizo, que se oscurece en contacto con el aire, virando hacia gris plateado si se expone a la intemperie.

También se ha usado para la construcción. El cedro rojo (*Thuja plicata*) es un árbol de la familia de las Cupresáceas. Crece en América Central y del Norte, Reino Unido y Nueva Zelanda.

Presenta anillos de crecimiento marcados, con madera de verano muy oscura, de fina a ancha. Tiene fibra recta y textura moderadamente desigual y grano fino y uniforme. Es blanda, resistente al ataque de xilófagos y desprende un olor penetrante. En mobiliario se emplea en macizo. En el siglo XIX se realizaron, con destino a las colonias del trópico, mueblecillos para guardar papeles que quedaban así preservados de los insectos.

Madera de haya

Madera dura, con anillos de crecimiento visibles, de color blanquecino a marrón claro. Presenta poro difuso, anillos de crecimiento diferenciados, con la madera de primavera mucho más ancha que la de verano, y radios leñosos bien visibles, unos finos y otros más gruesos, apreciables en el corte radial en forma de espejuelos y en el tangencial en forma de finas líneas fusiformes verticales oscuras, de longitud y distribución irregulares.

Tiene grano fino y fibra recta. Es bastante dura y poco elástica, se pudre, se abre y alabea con facilidad y es propensa al ataque de xilófagos. El llamado corazón rojo del haya o falso duramen resulta del ataque de un hongo que afecta irregularmente a esta parte del tejido leñoso. En mobiliario se emplea en macizo.

Tradicionalmente se ha tendido a embellecerla, charolándola, dorándola u oscureciéndola para imitar madera de nogal o de ébano, aunque en el mobiliario provincial y en la actualidad se prefiere dejarla en su color. Con haya se fabrican muebles de madera curvada, juegos, platos, mangos, remos, zuecos y aros para tamices. Fue muy empleada como soporte de la pintura alemana sobre tabla y, en menor medida, por los pintores españoles.

Tradicionalmente, las cenizas de la madera de haya se han usado para obtener carbonato potásico, un producto muy empleado en la industria de vidrio.

El haya (*Fagus sylvatica*) es un árbol de la familia de las Fagáceas. Crece en Europa central y meridional, Asia y América del Norte.

Madera de nogal

Madera de poros semidifusos y anillos de crecimiento poco marcados, de color pardo oscuro y veta negruzca. Los radios leñosos, de color blanquecino, son difícilmente apreciables a simple vista. Los anillos de crecimiento son visibles, pero poco marcados.

Presenta fibra recta, a veces ligeramente ondulada, y grano grueso, compacto y unido, fácil de trabajar. Es semidura, homogénea y elástica. En el corte transversal, con lente de 10 aumentos, se aprecian líneas blanquecinas a modo de peldaños (parénquima axial), lo que la diferencia de la madera de nogal americano o falso nogal.

La más oscura se denomina “bravía” y es adecuada para la talla; la de “ribera”, más clara, de color miel, se emplea en estructuras y partes interiores de muebles. Las raíces son gruesas, por lo que de ellas se extraen anchas chapas, que se han destinado tradicionalmente a marqueterías.

El nogal (*Juglans regia*) es un árbol caducifolio de la familia de las Juglandáceas. Procedente del suroeste de Europa y Asia, se extiende por todo el hemisferio norte. Se cultiva extensivamente además por la alta calidad de sus frutos, las nueces, de los que se extrae aceite.

Madera de roble

Madera de color miel y de veteado color pardo, unas veces claro y otras oscuro. Presenta anillos porosos muy marcados. En el corte transversal, los vasos de la madera tardía se muestran organizados radialmente, mientras que los de la madera temprana se manifiestan en capilares profundos en los cortes radial y tangencial. Los radios medulares combinan los muy gruesos, que aparecen en el corte tangencial en forma de grandes espejuelos, con otros uniseriados, apreciables sólo con lente o al microscopio; los primeros son los de mayor desarrollo de las especies arbóreas.

Es dura y de grano grueso. Por su alto contenido en tanino se usa en el curtido de las pieles, aunque también es un inconveniente ya que produce corrosión en las guarniciones de metal.

La llamada doble albura del roble es un anillo de crecimiento con características de la albura que se presenta en ocasiones en el duramen, debilitando la madera.

En mobiliario se ha usado tradicionalmente en macizo en el oeste de Europa: Inglaterra, Países Bajos y Francia, principalmente. En esta última es típica en las armaduras del mobiliario chapeado. En Inglaterra la erudición tradicional denomina “Edad de roble” al mueble tradicional del Renacimiento y del Barroco.

El roble (*Quercus spp*) es un árbol de la familia de las Fagáceas. Es común en Europa del norte y occidental: Escandinavia, norte de Alemania, Holanda, Rusia y norte de España.

Con el nombre de “borne de Flandes” se conocía tradicionalmente en España la madera de roble procedente del Báltico importada a través de Flandes, muy utilizada en el sur de la Península Ibérica para los retablos.

Mampara

Puerta interior ligera de la misma estructura.

Masilla

Pasta de secado rápido que se emplea para cubrir agujeros o tapar imperfecciones de una superficie.

Ménsula

Elemento que, sobresaliendo del muro, sirve para soportar algún otro.

Mestizaje

Palabra que describe la mezcla de culturas y etnias en el nuevo mundo

Mica

Mineral del grupo de los filosilicatos que cristaliza en el sistema monoclinico originando cristales tabulares o de hábito foliar, con frecuencia de contorno hexagonal, con dureza entre 2 y 4 de la escala de Mohs. Las micas pueden presentar distintos colores, de acuerdo con su composición y son minerales indicadores en el metamorfismo regional.

Tienen diversas aplicaciones en la industria como aislantes térmicos o eléctricos y, algunas variedades ricas en potasio, como fertilizantes. Las micas de color blanco y negro y, especialmente, la moscovita, se han empleado como pigmentos en las técnicas pictóricas, principalmente en pinturas murales.

Mirra

Gomorresina de sabor amargo, aromática, semitransparente y brillante. Se obtiene de dos arbustos de la familia de las Burseráceas, *Commiphora abyssinica* y *Commiphora myrrha*, ambos oriundos del sur de Arabia y Somalia.

Se ha empleado desde la Antigüedad en perfumería y como aglutinante en algunas técnicas pictóricas.

Mordiente

Nombre genérico cuya identificación con una materia concreta depende de la técnica artística en la que se emplea. En la tintura de tejidos, el mordiente es una sustancia química que fija un colorante por adsorción, sustituyendo el uso del aglutinante (alumbre, orina, vinagre, etc.).

En la técnica del dorado con panes de oro, el mordiente es una mezcla a base de aceite de linaza que facilita la adhesión de los panes en una superficie, cuando no van a ser bruñidos

(mixtión, sisa, etc.). En las técnicas fotográficas el término se emplea para designar una sustancia incolora pero capaz de absorber y retener pigmentos, empleada en el virado.

También se llama así al adhesivo que sujeta la emulsión fotográfica a su soporte. Finalmente, en la técnica del huecograbado se denomina mordiente el ácido con el que los grabadores atacan la plancha metálica para grabarla (aguafuerte, percloruro de hierro, etc.).

Mortero

Mezcla plástica de cal o cemento, o de una combinación de ambos materiales, con arena y agua. Eventualmente puede contener algún aditivo que mejore sus propiedades. Los morteros se clasifican habitualmente en aéreos (los que endurecen en el aire) e hidráulicos (los que endurecen tanto en el aire como en el agua). Los morteros se han empleado como material cementante y como revestimiento de paredes y muros.

Mortero de cal

Mortero hecho de cal, arena y agua, que se ha empleado tradicionalmente en la construcción. En la actualidad se emplea menos, debido a su lento endurecimiento y la baja resistencia a la compresión.

N

Nave mayor

En una iglesia, la que ocupa el eje longitudinal de la misma, desde los pies hasta el crucero o presbiterio, cuando el espacio interior de la misma está dividido en varias naves. Es de mayor anchura y altura que las laterales.

Negro de hueso

Pigmento negro de origen animal, obtenido a través de la carbonización de los huesos y astas de varios animales (carneros, venados, cerdos, etc.). Proporcionaba un color de tonalidad más cálida que los negros de origen vegetal.

Se consideraba de una calidad inferior que la del negro de marfil y se ha empleado ampliamente en la pintura al óleo y en la acuarela, así como en la fabricación de tintas de impresión.

Negro de humo

Pigmento negro preparado con el hollín obtenido a través de la combustión de varias sustancias (madera, aceite, resina, cera y otros materiales orgánicos).

El hollín se recogía como depósito sólido en las paredes de los hornos o de las lámparas y, aunque no se disolvía con facilidad al agua (por ser muy ligero) fue muy empleado debido a su tono negro intenso y a su estabilidad y permanencia. El negro de humo es el principal componente de la tinta de hollín y de la tinta china.

Negro de manganeso

Pigmento mineral natural, preparado a partir del óxido de manganeso. Se ha identificado en las pinturas rupestres prehistóricas y en las pinturas murales egipcias, y estuvo en uso hasta el siglo XIX. Forma parte de las sombras y se usa en la técnica de la “cuerda seca” en cerámica.

Negro de marfil

Pigmento negro de origen animal, obtenido a través de la calcinación de los restos de la industria del marfil. Es un negro puro e intenso y posee una tonalidad cálida y un notable poder cubriente.

En la Antigüedad era uno de los pigmentos negros más estimados e, incluso, hoy en día es uno de los pigmentos más empleados en las técnicas pictóricas, aunque habitualmente el marfil se ha sustituido por huesos de varios animales.

Nueva España

Nombre que España le dio a su Virreinato del norte, comprendía las regiones actuales de México, Centroamérica, Venezuela y el caribe. Su capital, la ciudad de México, fue erigida sobre las ruinas de la capital azteca

Nuez

Fruto del nogal. Es una drupa, al estar rodeado de una envoltura carnosa y otra cáscara interior dura que encierra la semilla, formada por cuatro gajos comestibles. La envoltura carnosa de la nuez, muy rica en taninos, se ha empleado tradicionalmente en la preparación de un colorante vegetal marrón, después de un largo proceso de fermentación.

O

Ocre

El término “ocre” se emplea para designar las tierras naturales de colores amarillos, rojos o marrones, empleadas como pigmentos. Su coloración se debe, principalmente, a la presencia de óxidos o hidróxidos de hierro en su composición: goethita (ocre amarillo); hematites (ocre rojo); limonita (ocre marrón).

El tono depende también de la presencia de otros minerales, como sílice, yeso, aluminio, magnesio, etc., así como del estado anhidro o hidratado del óxido de hierro. Los ocre son los pigmentos más antiguos en usarse en las técnicas artísticas y se emplearon constantemente desde la Prehistoria hasta la actualidad.

El uso del término “ocre” es ambiguo, porque no corresponde a una apelación mineralógica propia y porque su significado ha sufrido cambios con el tiempo. Además, habitualmente, los términos ocre, tierra, siena y sombra se han empleado sin distinción para identificar los mismos pigmentos minerales.

Ojos de vidrio

En la escultura colonial quiteña, los ojos de vidrio son distintivos de la imaginería a partir de la segunda mitad del S. XVII. Inicialmente se fijaban en máscaras de madera, debidamente ahuecadas por la parte posterior, más tarde, cuando se hicieron las mascarillas de plomo, los ojos de vidrio se fijaron por la parte interior de la máscara, de madera desde finales del S. XVII y de plomo, en el XVIII.

Orden arquitectónico:

Conjunto de elementos arquitectónicos articulados para formar una unidad orgánica, según un sistema canónico, que atiende a la relación proporcional de dichos elementos, referido a un módulo.

Oro

Elemento químico de símbolo Au y número atómico 79. Metal escaso en la corteza terrestre que se encuentra nativo y muy disperso. De color amarillo brillante, es el más dúctil y maleable de los metales, uno de los más pesados y, además, inalterable por casi todos los reactivos químicos.

Se ha empleado desde la Antigüedad como “metal precioso o noble”, en varias técnicas artísticas y artesanales (orfebrería, pintura, escultura, mosaico, vidrio, objetos varios, recubrimientos, etc.) o en la acuñación de monedas.

El oro limpio de impurezas se denomina habitualmente, “oro fino” u “oro de 24 quilates”.

P

Palmetas

Motivo decorativo consistente en hojas de palma estilizadas.

Pan de oro

Lámina de oro fina empleada para recubrir distintas superficies con el fin de aparentar oro macizo y simular riqueza y suntuosidad. El batido del oro en panes se conocía desde la Antigüedad y se ha empleado en la decoración de objetos y elementos arquitectónicos, en el dorado de esculturas, así como en la iluminación de manuscritos (especialmente a lo largo de la Edad Media).

Pan de plata

Fina lámina de plata empleada para recubrir superficies con el fin de aparentar plata maciza y simular riqueza y suntuosidad. Su proceso de preparación era similar al de los panes de oro. Su ennegrecimiento hizo necesario el uso de un barniz protector. También se usaron los panes de plata teñidos con un barniz amarillo (corla) como sustituto más barato de los panes de oro.

Paño azul

Tela proveniente de las fábricas de textiles de Quito, denominados en la Colonia "pañó azul

Pátina

Especie de lustre o barniz que toman ciertos objetos con el paso del tiempo, la humedad o el uso. La más característica es la coloración verdosa que adquiere la superficie del bronce por efectos de la oxidación.

Peana

Base, apoyo o pie para colocar encima una figura

Pechina

Cada uno de los cuatro triángulos esféricos que constituyen el anillo básico de una cúpula y cargan sobre los arcos torales.

Pietà

"Piedad". Representación de Cristo muerto con su madre

Pigmento

Sustancia natural o artificial que refleja la radiación de ciertas longitudes de onda y absorbe la de otras. En las técnicas artísticas, el pigmento es una materia sólida, coloreada, insoluble y químicamente estable e inerte. Finamente molido, disperso en un medio apropiado y mezclado con un aglutinante, se emplea para dar color a otra materia, creando una película pictórica en las superficies que se aplica. Los pigmentos se pueden clasificar según varios criterios, como su color o su composición (orgánicos e inorgánicos).

Pigmento artificial

Los pigmentos artificiales o sintéticos son aquellos que su proceso de obtención requiere reacciones químicas más o menos complicadas. Los pigmentos artificiales han sido fabricados por el hombre desde la Antigüedad, empleando procedimientos artesanales (azul egipcio, blanco de plomo, verdigris, etc.).

A partir del siglo XIX comenzó la producción industrial de los pigmentos artificiales inorgánicos (por procesos de precipitación controlada o por pirogénesis) y orgánicos (por reacciones químicas de adición, sustitución y eliminación).

Pigmento inorgánico

Los pigmentos inorgánicos pueden ser de origen mineral o metálico. Se suelen obtener mediante procesos químicos y mecánicos, como la purificación de impurezas y su posterior molido.

Pigmento laca

Compuesto coloreado constituido por un colorante precipitado y fijado sobre un soporte mineral o carga inerte. El resultado es una sustancia coloreada insoluble, cuyo comportamiento es similar al del pigmento, aunque los pigmentos laca son algo más transparentes.

Tradicionalmente, el soporte mineral más empleado fue el alumbre, aunque también se emplearon otras sustancias semitransparentes o de color blanco, como los carbonatos, el yeso, el óxido de aluminio o el blanco de plomo.

El término “laca” se ha empleado, tradicionalmente, como nombre genérico para designar varios productos: la laca de origen vegetal, los barnices coloreados que las imitaban, las propias piezas laqueadas y su técnica de ejecución, así como los pigmentos actuales preparados a base de sales metálicas insolubles.

Pigmento metálico

Los pigmentos metálicos se obtienen a partir del molido de varios metales (oro, plata, estaño, aluminio) o de sus aleaciones (bronce), hasta conseguir un polvo fino que, mezclado con un aglutinante, se pueda emplear como pigmento.

Los pigmentos metálicos más empleados fueron los de plata y de oro, debido a la difusión de su uso en dorados y plateados.

Pigmento mineral

Sustancia de origen natural, sólido, coloreado e insoluble que, pulverizada finamente, se emplea como pigmento. Los pigmentos minerales se obtienen mediante procesos químicos y mecánicos, como su purificación de impurezas y su posterior molido.

Pigmento natural

Los pigmentos naturales son de composición variable y pueden contener diversas impurezas según su procedencia. Pueden ser materiales de naturaleza vegetal (como el negro de humo), animal (como el negro de marfil) o mineral (como el bermellón natural o los ocres).

A diferencia de los pigmentos artificiales, que son el producto de una reacción química, la manufactura de estos pigmentos requiere operaciones tales como la combustión (para los pigmentos orgánicos), la purificación, el molido o el tostado (para los pigmentos minerales) y la levigación (para las tierras).

Pigmento orgánico

Los pigmentos orgánicos son aquellos que están compuestos, esencialmente, por carbono e hidrógeno. A excepción del betún, que se encuentra en estado natural, los pigmentos orgánicos se obtienen mediante la combustión de materias de origen animal o vegetal o mediante la fijación de colorantes orgánicos en un soporte inorgánico semitransparente, como los pigmentos laca.

Pintura

Mezcla de pigmentos o colorantes dispersos o disueltos en un aglutinante y aplicados en forma líquida, pastosa o sólida en la superficie de un soporte, formando, habitualmente, una película al secarse.

Tradicionalmente, la pintura se clasifica según el soporte (pintura mural, pintura sobre tabla, etc.) o según el aglutinante (pintura al óleo, pintura acrílica, etc.).

Pintura al óleo

Pintura que se fabrica con los pigmentos habituales pero que usa como aglutinante un aceite secante (habitualmente, de linaza, de nueces o de adormidera).

Plomo

Elemento químico de símbolo Pb y número atómico 82. Metal escaso en la corteza terrestre, se encuentra en minerales como la galena o la cerusita. De color gris azulado, muy denso, es dúctil, maleable, blando y funde a bajas temperaturas (327 °C).

Estas características particulares, así como su alta resistencia a la corrosión, facilitaron su uso. En la Antigüedad se ha usado ampliamente en la construcción, en la fabricación de tuberías de agua (*fistulae plumbeae*) y como grapas para ensamblar bloques de piedra y grandes recipientes agrietados.

También se ha usado en la fabricación de diversos receptáculos funerarios, así como menaje doméstico (lámparas de aceite, cajas y recipientes) y objetos menudos (exvotos, ampollas, tinteros, etc.).

Un uso muy especial en la época romana son las *tesserae plumbae*, es decir, entradas a espectáculos, vales de comida o monedas de uso local; y las *tabellae defixionum*, es decir inscripciones con carácter mágico u oferente.

En las técnicas artísticas el plomo fue usado en la fabricación del pigmento blanco cerusa o blanco de plomo y para fabricar soldaduras para piezas metálicas, y en aleación para realizar las mascarillas, manos y pies para las esculturas.

Policromía

Deriva del vocablo griego Poli = muchos y de Cromos = color, significa “de varios colores”. Término usado para dar color a las esculturas sobre todo en la época Barroca. Las técnicas de policromía de la Escuela Quiteña fueron de enorme variedad, gran riqueza y finísimo acabado. Los varios colores con los que está decorada una escultura o talla.

Pórfido

Roca ígnea que presenta cristales incluidos en una matriz de grano mucho más fino. A estos cristales grandes se les conoce con el nombre de fenocristales y su tamaño varía desde unos centímetros a individuos muy pequeños. El material de grano muy fino que los rodea se llama pasta y también puede estar formado por material granular, aunque mucho más pequeño que los fenocristales.

Cualquier tipo de las rocas ígneas puede tener una variedad porfídica. Es muy estimada en la decoración de los edificios. El término “pórfido” ha sido empleado habitualmente como genérico para cualquier piedra roja que admite pulimento.

Potencias

Haces de rayos rectos o flamígeros, que en número de tres, son atributo exclusivo de Cristo

Potosí

Pueblo minero al pie del cerro rico, localizado actualmente en Bolivia, cuyas ricas vetas fueron la fuente principal de plata en el mundo

Procesión

Su simplicidad la hacen popular. Algunas de las procesiones del ritual romano de la iglesia católica son una cristianización de antiguos ritos paganos. La edad media señala el momento de apogeo de la liturgia procesional

Púlpito

En la iglesia, plataforma elevada para los cantores o lectores, de forma circular, poligonal o cuadrada, sobre pilares o columnas, con dosel o sin él, al que se sube mediante una pequeña escalera

Punzón

Herramienta con punta fina que se utiliza para realizar perforaciones.

Puzolana

Roca volcánica compuesta esencialmente por sílice y alúmina (con menor cantidad de óxidos de hierro). Su nombre proviene de las canteras de Pozzuoli, cerca de Nápoles. Fue muy empleada desde la Antigüedad para preparar un conglomerante hidráulico (cemento puzolánico), mezclada con cal y agua, así como carga para morteros.

R

Reformas borbónicas

Modernización de la burocracia real promovida por los reyes borbónicos de España durante el siglo XVIII. Hispanoamérica se vio afectada por las reformas de Carlos III (1759-88), lo que generó descontento y revueltas hasta el final del siglo.

Rejalgar

Mineral del grupo de los sulfuros (bisulfuro de arsénico). Cristaliza en el sistema monoclinico, es de color rojo y lustre resinoso. Generalmente forma agregados compactos de color rojo-anaranjado muy característico, translúcido con brillo adamantino. Tiene dureza entre 2 y 3, es bastante pesado, frágil y fácilmente exfoliable. Se encuentra asociado con otros sulfuros y se altera fácilmente transformándose en oropimente.

Es venenoso y se utiliza como mena de arsénico, en la industria pirotécnica y en la fabricación de barnices. En las técnicas artísticas no fue muy empleado como pigmento, excepto en casos muy puntuales, asociado al oropimente.

Repujar:

Técnica para dar altos y bajos relieves a metales con la ayuda de esteques

Resina natural

Secreción orgánica (polímeros naturales) de origen vegetal, con única excepción la goma laca que es de origen animal, que se produce de manera natural (como elemento de protección o de origen patológico) o artificialmente (mediante incisión).

Las resinas naturales son sustancias transparentes, amorfas, duras, no volátiles, fundibles, insolubles en agua (que las distingue de las gomas) y solubles en alcohol (que las diferencia de las ceras). En las técnicas artísticas se han empleado principalmente como barnices, así como aglutinantes de algunas técnicas pictóricas.

Resina vegetal

Secreción de origen polisacárido extraída de algunas plantas (principalmente coníferas y varias plantas tropicales), bien por exudación natural o provocada artificialmente por incisión en las cortezas.

Al contacto con el aire se solidifica, formando una masa más o menos transparente, amarillenta o rojiza, y con diferentes grados de dureza o fragilidad. A diferencia de las gomas vegetales, las resinas son insolubles en agua (son solubles a disolventes orgánicos y en algunos aceites).

Forman disoluciones de tipo coloidal y presentan propiedades filmógenas y adhesivas. En estado sólido presentan una estructura amorfa y con el aumento de la temperatura suelen ablandarse, dando lugar a un fluido viscoso. La mayoría de las resinas vegetales se utilizan en las prácticas artísticas como barnices con fines diversos y también para dar consistencia o mejorar algunas mezclas.

Resinato de cobre o Verde Van Eyck

Pigmento sintético verde que se obtiene disolviendo en caliente *verdigrís* u otra sal de cobre, en una resina natural (habitualmente colofonia o trementina).

Tiene el aspecto de una laca verde transparente y fue usado desde la Edad Media hasta el siglo XVI, sobre todo en la iluminación de los manuscritos y en las veladuras de la pintura al óleo.

Se oxida en superficie fácilmente al aire, pasando de verde azulado transparente a pardo opaco. Su forma de fracturarse y su fragilidad están causadas por su carácter resinoso. Este pigmento se destruye por la acción de álcalis, que atacan la resina y la saponifican, y del calor, que lo descompone.

Retablo

Obra de arquitectura que compone la decoración de un altar, puede ser de cualquier material como mármol, madera, etc.

Obra de arte, escultórico-arquitectónica que cubre el muro detrás del altar de una iglesia, hecha de madera o mampostería. En Hispanoamérica, los retablos contenían tradicionalmente imágenes esculpidas de santos y figuras de la iglesia o lienzos pintados con dichas imágenes y cuyo conjunto o colección, representa en serie una historia o suceso

Rocalla

Ornamentación asimétrica en forma de conchas, típica del rococó. 2) decoración de grutas, especialmente en el barroco, con conchas, caracolas, trozos de roca. etc. 3) Obra que imita las rocas y productos brutos de la naturaleza

Rollizo

Es el tronco del árbol una vez cortado y descortezado. Puede excavarse directamente para fabricar arcas o asientos.

Rosca

Superficie externa frontal del arco.

Rubí

Variedad de corindón, de color rojo o rosa oscuro que, generalmente, se presenta en cristales prismáticos, muy apreciado como piedra preciosa en joyería. El rubí es el mineral más duro después del diamante.

S

Sandáraca

Resina vegetal extraída de la sabina de Cartagena. Es transparente, de color amarillo claro y es soluble en alcoholes, éter y acetona. En el Antiguo Egipto se empleaba para embalsamar las momias. Los barnices de sandáraca (mezclados a veces con aceite de linaza) fueron muy usados durante los siglos XII-XVII en la pintura al óleo y se conocían en la Edad Media bajo el nombre de “vernice liquida” y en épocas posteriores como “grasa” o “grasilla”.

No se debe confundir el uso del término “sandáraca” en la Antigüedad, que designaba el rejalgar de color rojo.

Sangre de drago

Colorante vegetal obtenido de una sustancia resinosa de color rojo que fluye de manera natural o mediante incisiones del fruto maduro o de la corteza de varias especies de plantas del género *Dracaena*, originarias de Asia Oriental (*Dracaena cinnabari*) y de las Islas Canarias (*Dracaena draco*).

Fue muy empleada como colorante rojo desde la Antigüedad. En la Edad Media se empleó principalmente en la iluminación de los manuscritos y para colorear los barnices, especialmente para cubrir hojas de metal y el dorado.

Parece que era uno de los componentes habituales de la sangre de Cristo en las esculturas policromadas. Muy raramente fue empleada como pigmento. Se funde por efecto del calor y es soluble en alcohol y otros disolventes orgánicos.

Con el término “sangre de drago” se conocen también otros colorantes rojos procedentes de exudaciones resinosas de los frutos de varias especies de palmas del género *Daemonorops*,

comercializadas habitualmente a partir del siglo XIX. También fueron comercializadas con este nombre las exudaciones resinosas de algunas especies del género *Croton* (Euforbiáceas) y del género *Eucalyptus* (Mirtáceas).

Sanguina

Pigmento en forma de barrita o lápiz preparado de ocre rojo (arcillas ferruginosas con presencia, habitualmente, de hematitas) de coloración roja oscura (a veces de tonos marrones), similar a la de sangre, de donde deriva su nombre.

Se ha empleado desde mediados del siglo XV en las técnicas pictóricas para realizar dibujos, sobre todo por artistas italianos del Renacimiento, como Leonardo, Miguel Ángel o Raphael. Entre sus seguidores tuvo artistas de la talla de Rembrandt, Rubens, Watteau o Fragonard.

A lo largo del siglo XVIII los yacimientos naturales de sanguina fueron agotados en Europa y, consecuentemente, su empleo en el dibujo casi cesó.

Secante

Sustancia no filmógena que facilita y acelera el secado por oxidación de pinturas, barnices, aceites secantes y tintas grasas. En la mayoría de los casos se trata de sales metálicas, especialmente las de plomo, zinc, cobalto, manganeso, cobre y hierro (alumbre, sulfato de zinc, *verdigrís*, acetato de plomo).

Un exceso de secante puede provocar manchas, decoloración, cuarteados y oscurecimiento de la sustancia filmógena en la que participa como aditivo.

Sellador

Uniforma y acondiciona la superficie de madera. Le otorga mayor resistencia y la prepara para el acabado final.

Sillar

Piedra labrada que se emplea en la construcción.

Sillería

Conjunto de asientos, generalmente del mismo estilo, dispuestos en un coro.

Sinopia

Ocre rojo empleado como pigmento de muy buena calidad desde la Antigüedad. Debe su nombre a la ciudad de Sinope (Asia Menor), de donde se comercializaba a gran escala. Con la sinopia se realizaban, habitualmente, los dibujos de preparación a escala real en la pintura mural, normalmente sobre el enfoscado.

Sisa

Barniz a base de aceite de linaza mezclado con pigmentos finamente molidos, generalmente derivados del plomo y del cobre, que aceleran el secado, y le confieren una calidad de mordiente para asentar el pan de oro en la técnica del dorado.

Sitial

Asiento de coro.

Sofito

Superficie interior de la estructura o elemento que cierra un vano o espacio cubierto en su parte superior.

Sombra

Pigmento mineral natural, muy similar a la siena, pero más rico en óxido de manganeso (entre un 5 y un 20 %). Son tierras arcillosas muy extendidas y las mejores tienen una tonalidad marrón oliva caliente. Son inertes y estables y fueron empleadas en todas las técnicas pictóricas (aunque se tienden a volverse más oscuras al óleo), pero su empleo sólo se generalizó a partir del siglo XV.

El hecho de que este pigmento se encontraba en estado natural en diversas partes del mundo y de que fue usado ampliamente en todas las técnicas pictóricas, hizo que se empleasen una gran variedad de nombres para este pigmento, en función del lugar de procedencia, de su tonalidad o del método de su preparación.

Sombra tostada

Pigmento mineral artificial que se obtiene por calcinación de la sombra natural, adquiriendo tonos más oscuros y rojizos. Tiene un mayor poder cubriente que la sombra natural.

Soporte

En las técnicas artísticas el término soporte se emplea para designar a cualquier estructura interna con un acabado exterior (mueble) o cualquier superficie, preparada o no, en la cual se apoya la película pictórica, la grafía, la emulsión fotográfica o cualquier tipo de decoración.

En la arquitectura soporte es todo elemento o estructura cuya función es la de servir de apoyo o contrarrestar los empujes de otros, manteniendo la estabilidad del conjunto. Se suelen clasificar en soportes orgánicos, inorgánicos y mixtos.

Suprabase

Es la capa subyacente a la capa pictórica. Generalmente se hace referencia al recubrimiento de pan de oro que tienen las piezas esgrafiadas o al pan de plata que tienen aquellas decoradas con la técnica chinesca.

Se habla de *suprabase* en piezas de madera, principalmente escultóricas y ocasionalmente pinturas sobre tabla. Para permitir la mejor adherencia del pan de oro se utilizó sobre la base de preparación de estuco una capa de bol de armenia, cuyo color rojo daba un aire de calidez al oro.

T

Tagua

Fruto de una palmera (*phytelepas aequatorialis macrocarpa*), de 5 a 6 mts. de alto, que crece en la selva tropical húmeda, tanto en la región costera como en la planicie amazónica. Su hábitat alcanza a una altitud de 1.500 mts. sobre el nivel del mar.

Las pepas de tagua son de color blanco marfil, recubiertas por una corteza café veteadas, similar a la del coco; cada una tiene un tamaño aproximado entre 6 y 9 cm. de largo y forma ovoidal irregular

Témpera

Término italiano que, tradicionalmente, se empleaba para designar todos los pigmentos diluidos en agua y aglutinados con todo tipo de adhesivo (cola, goma, clara o yema de huevo, etc.).

Actualmente este nombre se utiliza para todas las pinturas acuosas preparadas industrialmente, así como para alguna de sus técnicas particulares (como la acuarela o el *gouache*), un hecho que ha generado cierta confusión.

En los tratados barrocos españoles de pintura se empleaba el término temple como sinónimo de “témpera”.

Temple

En los tratados barrocos españoles de pintura el término “temple” se empleaba como genérico para describir a cualquier pigmento mezclado con un aglutinante y, posteriormente, diluido o emulsionado en agua. Cada temple se nombraba según el tipo de aglutinante, es decir, temple de goma, temple de huevo, etc. No obstante, el amplio uso de la pintura al temple de huevo a lo largo de la Edad Media hizo que, en la Historiografía actual, el término se asociara casi con exclusividad con esta técnica pictórica.

En la terminología tradicional de las técnicas pictóricas el “temple” se puede considerar como sinónimo del término de origen italiano “témpera”.

Tierra

Materia inorgánica, más o menos suelta, de la que principalmente se compone el suelo natural. Se forma por la alteración física o química de las rocas y su tipo varía de acuerdo con su composición mineralógica.

Con el término “tierra”, seguido por un adjetivo que indica su color o su procedencia, se conocen varios minerales (compuestos generalmente por óxidos, carbonatos o silicatos), empleados tradicionalmente como pigmentos naturales; por ejemplo, tierra verde, tierra amarilla (ocre amarillo), tierra roja (rojo de óxido de hierro), tierra blanca (yeso), tierra de Segovia (carbonato cálcico).

El calor puede modificar la tonalidad de varios de estos pigmentos y se conocen con el adjetivo tostados, como la siena tostada o la sombra tostada.

El uso del término “tierra” para identificar varios pigmentos minerales es ambiguo, porque no corresponde a una apelación mineralógica propia y porque su significado ha sufrido cambios con el tiempo. Además, habitualmente, los términos ocre, tierra, siena y sombra se han empleado sin distinción para identificar los mismos pigmentos minerales.

Tierra verde

Pigmento mineral natural. Es una tierra verde constituida principalmente por dos minerales, la celadonita y la glauconita, que son arcillas que contienen sales de hierro, de magnesio, de potasio y de aluminio.

Sus tonalidades varían entre verde pálido y verde agrisado, dependiendo de su composición. La tierra verde de Verona (Italia) se consideraba como la de mayor calidad. La tierra verde se ha empleado como pigmento desde la Antigüedad en todas las técnicas pictóricas, por ser permanente, estable y muy resistente a los agentes atmosféricos y a los ácidos. Su principal inconveniente es su poco poder cubriente. Los pintores italianos la utilizaron mucho para preparar las carnaciones (*verdacho*) y también se ha detectado en la pintura holandesa del siglo XVII y XIX.

Tímpano

En un frontón, la superficie de cierre comprendida entre las molduras o cornisas del mismo, frecuentemente usada como soporte de relieves figurativos. En una portada de iglesia, superficie delimitada por el dintel de la puerta y las arquivoltas.

Tinta

Suspensión líquida o disolución de un pigmento o colorante, en un medio acuoso, graso o resinoso (natural o sintético). En el momento de su aplicación debe estar fluida y apta para escribir, imprimir, dibujar o colorear, según técnicas e instrumentos apropiados.

Las tintas se pueden clasificar según diferentes criterios: de acuerdo con su origen pueden ser fabricadas a partir de colorantes o de pigmentos y de acuerdo con su aglutinante pueden ser acuosas o grasas. No obstante, la clasificación más habitual es según su uso y se dividen en dos grandes grupos: las tintas caligráficas (propias de la escritura a mano) y las tintas de impresión (empleadas en impresos y grabados).

El término “tinta” se empleaba también para designar a los tonos o graduaciones de un mismo color, que se preparaban previamente y se guardaban en salserillas y escudillas.

Tinta de sepia

Colorante orgánico obtenido a partir del líquido pardo oscuro segregado por algunos Cefalópodos, como el calamar o la sepia (en particular la sepia ya que sus bolsas de tinta son más abundantes).

La tinta se extrae de las bolsas del animal, se seca y se pulveriza. Aunque a veces se deja secar así, habitualmente, se suele hervir con lejía y se precipita al mezclarla con ácido clorhídrico. Una vez lavada y seca, se mezcla con goma arábiga y se guarda en barras o en tubos. Su coloración final es de un tono oscuro negruzco, con un grano muy fino. Es insoluble en agua y muy sensible a la luz y a los elementos químicos.

A finales del s. XVIII se populariza su uso en Europa para dibujar y pintar en acuarela.

Torreón

Torre especialmente fortificada, baja y ancha, rematada con almenas.

Trascoro

En una iglesia, zona situada tras el coro. Cara del elemento divisorio entre el coro y la nave que da a ésta.

Travertino

Piedra calcárea de color blanco o amarillento utilizada en la arquitectura romana. El más destacado es el *travertino* procedente de las canteras de Tívoli, en Italia.

Tripa

Término empleado habitualmente para designar el intestino, un órgano tubular del aparato digestivo. Es un conducto membranoso, provisto de tejido muscular, que forma parte del aparato digestivo la gran mayor parte de los animales. En la mayoría de los vertebrados se halla situado a continuación del estómago y está plegado en muchas vueltas.

La tripa de cordero, una vez limpia y seca, se ha empleado para el pulimento de los encarnes en las esculturas, por darles un brillo muy particular.

Tumbaga

Aleación binaria de oro y cobre de proporciones variadas, aunque a veces podría incluir cantidades menores de plata. Tuvo un amplio uso en la orfebrería en la América precolombina, desde el Caribe y México, hasta Colombia y Perú.

El término “tumbaga” es de origen malayo y significa cobre.

V

Venera

Cada una de las valvas de la concha semicircular de la vieira, una plana y otra convexa y estriada, rojiza por fuera y blanca por dentro, se ha utilizado como símbolo de los peregrinos que llevaban una venera como insignia.

La forma semicircular de la venera ha servido de inspiración para muchos de los nichos de los retablos.

Verde de cobalto

Pigmento mineral sintético (es una mezcla de óxido de cobalto y óxido de cinc) fabricado en 1780 por el químico sueco Sven Rinmann, y comercializado a mediados del siglo XIX.

Es estable e inerte y se puede emplear en todas las técnicas pictóricas; no obstante, es muy poco usado debido a su escaso poder cubriente y coste.

Con el nombre “verde de cobalto” se conocen también otros pigmentos verdes a base de óxidos mixtos de cobalto, como el verde de cobalto y titanio o el verde de cromo y cobalto.

Verde de cromo

El nombre verde de cromo se emplea para asignar dos pigmentos minerales sintéticos. El primero es una mezcla de amarillo de cromo y azul de Prusia, usado desde comienzos del siglo XIX, aunque su uso no es muy recomendado por su inestabilidad química. El segundo es un óxido de cromo anhidro, de color verde oliva, opaco y muy estable. Fue descubierto a comienzos del siglo XIX, pero su uso como pigmento comenzó a partir de 1862.

Aunque es apto para todas las técnicas pictóricas no fue muy empleado (debido a su tono poco brillante) exceptuando, quizás, su uso en la pintura mural al fresco.

Verde de Schweinfurt o Verde de Paris

Pigmento sintético inorgánico (es un acetato y arseniato de cobre) preparado y comercializado por primera vez en Schweinfurt (Alemania) en 1814. Es un pigmento muy brillante, de un tono azul verdoso y con un buen poder cubriente. No obstante es poco estable en atmósferas sulfurosas (ennegrece) y es muy tóxico. Es bastante permanente al óleo y mezclado con barniz. Fue empleado principalmente en el siglo XIX, especialmente por los impresionistas y los postimpresionistas.

Este pigmento fue conocido y comercializado con varios nombres, entre ellos el de “verde esmeralda”. No obstante, este último término fue empleado habitualmente para designar también al verde viridiana.

Verde iris

Colorante vegetal que se extraía de las flores del lirio (*Iris germánica*), de la familia de las Iridáceas. Los pétalos de las flores se trituraban y se añadía luego al jugo un poco de cal o de alumbre para que su color virase a un verde oscuro. Fue extensamente usado en las iluminaciones de los manuscritos a lo largo de toda la Edad Media.

Verde jugo

Colorante vegetal extraído de las bayas maduras del árbol espino de tintes (*Rhamnus catartica*). Este verde es totalmente inestable, pero se ha usado extensamente en las iluminaciones medievales, empleado directamente o como pigmento laca precipitado con alumbre. El nombre que recibe a veces de verde vejiga se debe al hecho de que estos colorantes vegetales verdes se solían conservar en una vejiga animal.

De las bayas inmaduras del mismo árbol se produce también un tinte amarillo conocido como espino de tintes.

Y

Yeso

El yeso es un sulfato cálcico deshidratado preparado de manera artificial. El sulfato cálcico natural se deshidrata por calcinación y se tritura. El polvo se amasa con agua, fragua y se endurece rápidamente, constituyendo uno de los conglomerantes más importantes en la arquitectura y construcción.

En las técnicas artísticas se ha usado como preparación para el dorado, para la pintura sobre tabla y la iluminación de manuscritos (sobre todo en el Sur de Europa) y en escultura (vaciados, relieves, yeserías).

Según la nomenclatura científica el término “yeso” o “piedra de yeso” sólo se puede aplicar al mineral sulfato cálcico deshidratado. No obstante, habitualmente, se conoce como “yeso” el conglomerante aéreo preparado a partir de este mineral.

Yeso blanco

Yeso con un mínimo de 66 % de sulfato cálcico semihidratado en su composición. Se presenta en polvo blanco, molido muy fino, y se emplea principalmente en la construcción, para el enlucido exterior de tabiques y muros de las habitaciones.

Yeso fino

Calidad de yeso con granulometría uniforme y muy fina. En las técnicas pictóricas y escultóricas el término se refiere a la preparación realizaba con este tipo de yeso y con cola de pergamino (u otro tipo de cola animal), aplicada como última capa antes de recibir la imprimación.

En la pintura mural y en la construcción se ha utilizado en preparación de los enlucidos.

Tradicionalmente, la preparación hecha con yeso fino se conoce con el término italiano “*gesso sottile*”.

Yeso grueso

Calidad de yeso, cernido con un tamiz poco tupido, que se emplea para trabajos menos finos o como base para el yeso fino. En las técnicas pictóricas el término se refiere a la preparación realizada con este tipo de yeso, mezclado con una cola animal. Recientes investigaciones de la pintura italiana entre los siglos XIII-XVI demostraron que se componía principalmente de anhidrita, natural o preparada artificialmente.

Tradicionalmente, la preparación hecha con yeso grueso se conoce con el término italiano “*gesso grosso*”.

Yeso hidráulico

Material producido por calcinación de yeso a temperatura de unos 950 ° C, de modo que no absorbe agua. Se amasa con poca agua, endurece muy lentamente y adquiere, a la larga, resistencias muy elevadas.

Yeso mate o Yeso de París

Yeso blanco mate, muy duro, que, matado (parcial o totalmente hidratado), molido y amasado con agua de cola, sirve en las técnicas pictóricas y escultóricas como preparación para pintar y dorar, así como para otros usos.

Yeso negro

Yeso con un contenido en sulfato cálcico semihidratado menor de un 50 %. Se prepara a partir de minerales de yeso de distintas calidades. Su color más oscuro se debe a la presencia de impurezas, ya que se calcina directamente en contacto con el humo y las cenizas combustible. Se usa principalmente para un primer enlucido o guarnecido y en zonas que no deben de quedar vistas.

ANEXOS

ANEXO N° 1

Transcripción fiel del texto original del tema de los encarnes del Tratado de Pintura de Manuel Samaniego, recopilado por el Padre José María Vargas.¹

Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura

El colorido y sus circunstancias

1. Albayalde rosado, amarillo, vermellón.
2. Almacre, tinta entera, azul, verde terre.
3. Media tinta, almacre y amarillo otra que se gasta entre encarne y sombrío.
4. Ocre quemado, sombra parda, tinta oscura.

Cejas en sombra parda

5. Ocre quemado y un poco de prieto.
1. Carmín, sombra parda, ocre quemado es el obscuro.
2. Media tinta, amarillo, y vermellón, viene bien al encarne.
3. El claro de los cabellos con la misma media tinta, en este encarne se le pone un poco de carmín, una nada de ocre quemado.
4. Para Dolorosa, albayalde rosado, amarillo, un poco de verde terre, otro poco de encorca.
2. Media tinta, un poco de verde terre sombra parda y azul.
3. Tinta oscura, sombra parda, almacre.
4. Cabellos y cejas, sombra parda, carmín y prieto, realzar con las mismas tintas.
5. Cutis del rostro para bañar después de seco, albayalde rosado, vermellón, bien aguadito, bañar todo el rostro.

¹ VARGAS, José María, O.P. Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura. Pag. 399 a 406. Editorial Santo Domingo. Quito Ecuador

Otro encarne de Dolorosa

1. El claro principal rosado puro y los otros claros con rosado y encorca.
2. La media tinta en el mismo encarne una punta de azul, verde terre, en esta media tinta, un poco de sombra parda.
3. El cabello bermejo, sombra parda amarillo.
4. El realce, con una punta de sombra parda.
5. El oscuro, ocre quemado y prieto.

Otro encarne de Dolorosa

1. Rosado, encorca, vermellón.
1. La media tinta, sombra parda azul.
2. La tinta almacre un poco y lo más de sombra parda encorca.
3. Los cabellos sombra parda y algo de prieto.
4. Los realces encorca y amarillo.

Para Imagen

1. Rosado encorca, con un poco de vermellón.
2. La media tinta, sombra parda y azul
3. Tinta entera, almacre, sombra parda, un poco de encorca.
4. Los cabellos, sombra parda lo más un poco de prieto para la ternura no sombrear el oscuro.

Encarne de Imagen

1. Albayalde rosado, un poco de encorca, una punta de amarillo, una nada de verde terre.
2. Media sombra parda, encorca, lo más un poco de verde terre.

3. Los cabellos, sombra parda, encorca, un poco de ocre quemada y una punta de carmín.
4. Advertencia, que los cabellos de imágenes y niños del todo de sombra parda con encorca y vermellón.
5. El realce de los cabellos con una punta de sombra parda.
6. El oscuro del cabello con sombra y realce con sombra parda.

Encarne de Imagen

1. Rosado, encorca.
2. Media tinta un poco de sombra parda, encorca.
3. La tinta con sombra parda, la misma mezcla, con un poco de prieto, sirve para los oscuros de los cabellos.
4. Los realces con un poco de sombra parda y azul.

Imágenes de Gloria

1. El claro con rosado y un poco de encorca.
2. La media tinta con un poco de sombra parda y un poco de encorca.
3. El oscuro con sombra parda y en los cabellos añadirle un poco de prieto.
4. El claro de los cabellos un poco de sombra parda y azul.

Coloridos de Gloria

1. Se introduce porque viene al mismo asunto, claro principal, amarillo, rosado.
2. Amarillo y almacre, sombra parda lo más.
3. Almacre y ocre, y prieto.

Las Nubes

1. Amarillo y rosado.
2. Los serafines en este campo rosado, la media tinta del mismo campo.
3. Otra vez sombra.

Ángeles

1. Albayalde rosado, vermellón, un poco de encorca, una nada de verde terre.
2. La media tinta un poco de sombra parda, un poco de azul.
3. Más obscuro sombra parda y ocre crudo, sombra de la villa.
4. Oscuro de cabellos, sombra parda y ocre quemado y prieto.
5. Sombra parda, almacre, carmín un poco para los párpados.
6. Los más realces de los cabellos amarillo, almacre y ocre quemado.

Encarne de ángeles

1. El mismo que arriba se dijo, pero las medias tintas sombra parda, encorca, un poco de ocre.
2. Tinta segunda, ocre quemado sombra parda, realizado como arriba.

Encarne del Señor en Gloria

1. Claro principal rosado, el encarne con rosado y amarillo.
2. La media tinta, sombra parda y azul.
3. Las tintas ocre quemado y almacre.
4. Tinta oscura, ocre quemado y prieta; más ha de ser después de seco bañado con encorca, almacre y peletear con ello.

Otro encarne de niños

1. Realces, rosado.
2. Un poco de amarillo para el encarne, rosado, sombra almacre y carmín.
3. La tinta ocre quemado almacre y amarillo para el cabello.
1. Encarne de acomodar rosado el realce.
2. El encarne con rosado y una punta de amarillo.
3. La media tinta verde terne.

4. La tinta entera sombra parda y ocre quemado encorca.
5. Los realces: amarillo y almacre.

Encarne de Gloria

1. Bañar con encorca después de haber bosquejado, realce con rosado; albayalde.
 2. Las medias tintas, un poco de verde terre y azul.
 3. La tinta almacre sombra parda.
 4. Un poco de sombra parda, los cabellos ocre quemado prieto, sombra parda.
 5. Realce de amarillo y almacre.
1. Encarne de acomodar, realce rosado, albayalde.
 2. En encarne rosado encorca un poco de vermellón.
 3. La media tinta sombra parda lo más almacre encorra, un poco.
 4. Los cabellos sombra parda, lo más carmín y prieto.
 5. El realce del mismo encarne.
1. Encarne de acomodar, Albayalde amarillo, vermellón almacre, un sí y un no de azul, es para hombre de 30 años.
 2. La media tinta encorca y almacre, la tinta encorca, ocre quemado y prieto.
 3. El realce encorca y amarillo y ocre quemado y después de seco bañar con encorca.
1. Encarne de acomodar rosado, amarillo y vermellón.
 2. La media tinta en el mismo encarne sombra parda.
 3. La tinta entera con azul y sombra parda.

Encarne de buen aspecto

1. Almacre, amarillo, y algo de sombra parda.
2. La media tinta, amarillo, vermellón en lo mismo añadiendo sombra parda y encorca.

3. Tintas enteras de cabellos con sombra, ocre quemado y prieto.
4. El realce con amarillo y almacre.

Encarne de retrato

1. Albayalde rosado para el claro principal.
2. Encarne rosado, encorva, un poco de vermellón.
3. La media tinta un poco de verde terre, almacre, sombra parda lo más.
4. La tinta azul, sombra parda, un poco de almacre, un poco de prieto.
5. Los cabellos con prieto y ocre quemado.
6. Sombra parda el realce de los cabellos de media tinta.

Encarne de retrato

1. Rosado el claro principal.
2. Encarne rosado amarillo y una punta de tierra roja.
3. Media tinta, amarillo, almacre.
4. La tinta verde terre azul sombra parda, ocre quemado y una punta de carmín.
5. Los cabellos sombra parda ocre quemado y prieto.
6. Realces con la segunda tinta.

Retrato de mujer que parece imagen

1. Realce rosado albayalde.
2. El encarne rosado amarillo.
3. Media tinta rosado, amarillo y vermellón, servirá de frescor.
4. La tinta azul, verde terre.
5. Tinta entera, sombra parda, ocre quemado.

6. Cabellos, sombra parda, ocre quemado y prieto.
7. Realce, encorca, un poco de media tinta y rosado.

Encarne romano

- 1.2. Realce, rasado amarillo, un poco de vermellón.
3. La media tinta, sombra un poco.
4. Tinta oscura, azul, sombra parda mezclado con la media tinta y añadir un poco de azul.
5. Tinta entera con sombra parda y prieto.
6. Los cabellos en negro con el mismo obscuro.

Encarne español

1. Albayalde, rosado, amarillo, almacre.
2. La media tinta azul, verde terre y sombra de Italia, amarillo, almacre.
3. Tinta entera de estas aguadas, ocre quemado, sombra parda y prieto.
4. Otras aguadas por el mismo amarillo, almacre, vermellón.
5. Tinta entera carmín, sombra parda y ocre quemado.

Encarne de viejo

1. Para acomodar, rosado, verde terre.
2. El encarne rosado, encorca, verde terre, almacre.
3. La media tinta, almacre carmín.
4. Tinta, ocre quemado y carmín.
5. Los cabellos, un poco de ocre quemado y prieto carmín.
6. Los claros, sombra parda y azul.

Encarne de viejo

1. Claro principal, albayalde rosado puro.
2. El encarne amarillo encorca, verde terre, un poco de vermellón, por la calva un poco de verde terre, encorca.
3. La media tinta, almacre y amarillo, una punta de carmín.
4. La tinta, ocre quemado sombra; parda, otra sombra.
5. Los cabellos, sombra parda, ocre quemado y prieto.
6. El realce, un poco de sombra parda y azul.

1. Encarne de viejo, después de bosquejado con carmín el claro principal rosado, amarillo y esto por el encarne, la media tinta sirve.

2. La tinta, sombra parda, carmín, una punta de prieto.

3. Las barbas, rosado, amarillo, prieto, es muy bueno.

1. Encarne de viejo, verde terre muy poco.

2. La media tinta, verde terre almacre.

3. La tinta almacre, carmín.

4. Los cabellos un poco de sombra parda, azul los oscuros, ocre quemado, prieto y carmín.

Encarne de Cristo Difunto

1. Albayalde, y una punta de rosado el claro principal.

2. El encarne, verde terre lo más.

3. La media tinta azul, sombra parda, rosada, carmín, vermellón, la boca de tintas duras con ocre quemado y prieto.

4. Realce de los cabellos, almacre y amarillo.

Encarne de Cristo Difunto

1. Oscuro, el claro principal sombra parda encorca, un poco de almacre y un poco de rosado.

2. La media tinta, verde terre, azul, sombra parda, un poco de encorca en el rosado sombra parda.

3. Ocre quemado, encorca, prieto es para el cabello, sombra parda, prieto tantito, realce con la media tinta si es menester y de no, no hay que apurar.

Encarne de Cristo

1. Claro principal rosado.

2. El encarne rosado amarillo.

3. La media tinta un poco de sombra verde terre, azul con el mismo encarne, la ternura bañar con carmín.

4. La tinta, sombra parda, almacre un poco.

5. Los cabellos con sombra parda, ocre quemado prieto, realce con amarillo y almacre.

Encarne de Cristo con San Pedro de noche.

1. El claro principal un poco de verde terre encorca, que sirve de encarne también con un poco de rosado y amarillo por el encarne natural, no por el realce.

2. Media tinta con encorca, almacre, que esté bien claro.

3. La tinta entera, ocre quemado prieto, carmín.

4. El realce de los cabellos con sombra y almacre.

Encarnes de San Juan

1. Claro principal, rosado y albayalde.

2. Encarne rosado, amarillo, almacre.

3. La media tinta con amarilla, vermellón.

4. La tinta oscura con sombra parda, ocre quemado y prieto.

5. Con amarillo y almacre, el realce.

Encarnes de San Juan tierno

1. Claro principal, rosado y albayalde.
2. Encarne de vermellón, una, punta de azul.
3. La media tinta, verde terre y azul, ocre crudo y corca.
4. La tinta sombra parda, ocre quemado y su punta de media tinta destemplados los cabellos y cejas con sombra parda, carmín y prieto.
5. Realce con media tinta, encorca, ocre crudo, todo bien templado.

Encarne de San José

1. Realce principal rosado.
2. El encarne rosado, amarillo, vermellón.
3. La media tinta encorca y almacre.
4. La tinta oscura encorca, ocre quemado, prieto.
5. El realce de los cabellos, encorca, amarillo, ocre quemado, después de acabado el cabello, bañar con encorca.

Encarne de San Juan Bautista

1. Rosado amarillo y un poco de almacre.
2. La media tinta, azul, sombra parda, ocre quemado.
3. Por los cabellos, sombra parda y prieto.
4. La tinta entera, sombra parda y encorca.
5. El realce de los cabellos, almacre y amarillo.

Encarne de San Jerónimo

1. Para el cutis principal y claro rosado, el encarne rosado, albayalde, amarillo, almacre, que tire más a amarillo que ha rosado.

2. La media tinta, carmín, encorca, sombra parda y para acabar bañarle después de acabado; poner primero las medias tintas, sombra parda y amarillo.

Encarne de San Jerónimo

1. El claro principal, albayalde y rosado.
2. El encarne, amarillo y rosado.
3. Media tinta rosada amarillo, verde terre.
4. Tinta almacre, ocre crudo amarillo.
5. Tinta entera, almacre ocre quemado.
6. Cabellos, sombra parda y prieto.

Encarne de Magdalena difunta

1. Albayalde rosado, lo más verde terre.
2. Media tinta sombra parda, azul, que quede casi de color de carne.
3. Rosado de carmín y vermellón, tiene la boca colorada.
4. Tintas duras, ocre quemado, sombra parda, azul.
5. Realce de los cabellos de la media tinta y amarillo, los cabellos, sombra y amarillo, encorca.

Encarnes de figuras oscuras o cabezas de viejos y de imágenes romanas

1. Rosado, vermellón.
2. El encarne rosado, bermellón, encorca, amarillo, verde terre.
3. Media tinta sombra parda, ocre quemado encorca con el encarne.
4. La tinta, ocre quemado y prieto y encorca.
5. Cabellos con lo mismo, el realce ocre crudo amarillo.

Encarne de indio

1. Los claros, rosado, albayalde.
2. Encarne, verde terre lo más.
3. Las medias tintas, con azul, sombra parda, rosado, carmín vermellón.
4. Tienen las bocas sus tintas duras con ocre quemado y prieto.
5. Realce de los cabellos; con almacre y amarillo.


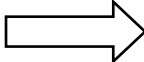
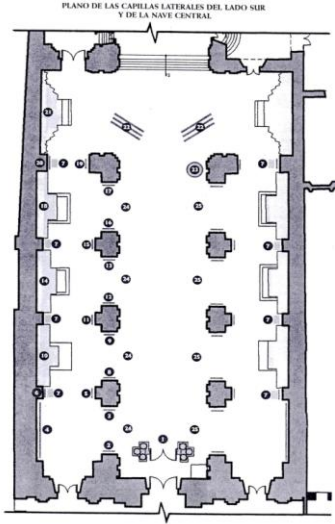

Encarnes de diferentes santos

1. Albayalde rosado con amarillo se hace encarne que el color tire a encarnado.
2. Media tinta, almacre, amarillo un poco de sombra parda, azul, bañarle primero con almacre y amarillo y un poco de sombra parda, carmín, ocre quemado.
3. La tinta entera de los cabellos, ocre quemado prieto, carmín; el claro, sombra parda, azul.

ANEXO Nº. 2 FICHA DEL RETABLO

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL Facultad de Arquitectura Artes y Diseño Restauración y Museología		FICHA Nº	002
			CODIGO DE OBRA	
			# INVENTARIO INPC	2C23-12-83
NOMBRE DEL BIEN:	RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO			
AUTOR / ATRIBUÍDO A:	Hermano Jorge Vinterer, S.J.			
ESTILO	Barroco			
UBICACIÓN	Nave lateral Sur de la Iglesia de la Compañía de Jesús			
CROQUIS DE UBICACIÓN		<p align="center">Planta de la Iglesia de La Compañía de Jesús.</p> <p>Dirección: Calle García Moreno y Sucre, Quito, Ecuador</p>		
REPRESENTACIÓN	Retablo Virgen de Loreto	DIMENSIONES		
EPOCA	SIGLO XVIII	ALTO	10,00 m	
TÉCNICA	Madera de cedro tallada, ensamblada y encolada, estucada y sobre dorada en pan de oro.	ANCHO	7,21 m	
		ESPESOR	1,53 m	
PROPIEDAD O CUSTODIA	Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús			
SOPORTE	Madera de cedro tallada, ensamblada y encolada, estucada y sobre dorada con pan de oro			
CAPA PICTÓRICA	No			
FOTO DE ARCHIVO DEL BIEN MUEBLE		DESCRIPCIÓN GENERAL		
		<p>Altar de estilo barroco, de madera tallada y dorada. Los elementos decorativos han sido tallados con tracerías simétricas y en su mayoría con motivos fitomorfos. Consta de un sotobanco, dos cuerpos y un remate. Las piezas de madera de los diferentes cuerpos han sido pegadas, ensambladas y/o clavadas sirviendo de marco</p>		

ANEXO Nº 2.1 FICHA DEL RETABLO

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL Facultad de Arquitectura Artes y Diseño Restauración y Museología		FICHA Nº	003
			CODIGO DE OBRA	
			# INVENTARIO INPC	2C23-12-83
NOMBRE DEL BIEN:		RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO		
AUTOR / ATRIBUÍDO A:		Hermano Jorge Vinterer, S.J.		
ESTILO		Barroco		
UBICACIÓN		Nave lateral Sur de la Iglesia de la Compañía de Jesús		
CROQUIS DE UBICACIÓN Planta de la Iglesia de La Compañía de Jesús. Dirección: Calle García Moreno y Sucre, Quito, Ecuador				
REPRESENTACIÓN	Retablo Virgen de Loreto	DIMENSIONES		
EPOCA	SIGLO XVIII	ALTO	10,00 m	
TÉCNICA	Madera de cedro tallada, ensamblada y encolada, estucada y sobre dorada en pan de oro.	ANCHO	7,21 m	
		ESPESOR	1,53 m	
PROPIEDAD O CUSTODIA	Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús			
SOPORTE	Madera de cedro tallada, ensamblada y encolada, estucada y sobre dorada con pan de oro			
CAPA PICTÓRICA	No			
FOTO DEL BIEN MUEBLE CON LA ICONOGRAFÍA ACTUAL		DESCRIPCIÓN GENERAL		
		Altar de estilo barroco, de madera tallada y dorada. Los elementos decorativos han sido tallados con tracerías simétricas y en su mayoría con motivos fitomorfos. Consta de un sotobanco, dos cuerpos y un remate. Las piezas de madera de los diferentes cuerpos han sido pegadas, ensambladas y/o clavadas sirviendo de marco		



ANEXO N° 3

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	FACULTAD DE ARQ.ARTES Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-17-83
			IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
TEMA: NUESTRA SEÑORA DE LORETO AUTOR: ANONIMO EPOCA: XVIII ESTILO: BARROCO INSCRIPCIONES: NINGUNA MATERIAL: MADERA, OLEO TECNICA: IMAGEN DE VESTIR Y GOZNES, TALLADA EN MADERA, ENCARNADA ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno				
ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO				
LOCALIZACIÓN: HORNACINA CENTRAL DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO				
DESCRIPCION: ESCULTURA DE VESTIR ENCARNADA, EN POSICIÓN SEDENTE, SOBRE UNA SILLA TALLADA DE MADERA, CON CORONA Y CETRO DE METAL, EN EL BRAZO IZQUIERDO DESCANSA UNA TALLA DEL NIÑO JESÚS, QUE TAMBIEN TIENE CORONA .				
<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>				
			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli	
			DIMENSIONES: ALTO: 173 cm. ANCHO: 41 cm. PROFUNDIDAD: 65 cm. DIAMETRO: OTROS:	
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION): GARCIA MORENO Y SUCRE TELEFONO: 2584175	
			RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli FECHA: 20 de septiembre de 2010 REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS	




ANEXO N° 4

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	FACULTAD DE ARQ. ARTES Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-16-83	
			IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO		
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
TEMA: SAN PEDRO CLAVER CON ESCLAVO NEGRO					
AUTOR: ANONIMO		EPOCA: XIX			
ESTILO: BARROCO					
INSCRIPCIONES: NINGUNA					
MATERIAL: MADERA Y OLEO					
TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA					
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno					
ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO					
LOCALIZACIÓN:					
HORNACINA IZQUIERDA DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO					
DESCRIPCION:					
ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA, JUNTO A EL ESTÁ UNA ESCULTURA DE BULTO REDONDO, EN POSICIÓN ORANTE, POLICROMADA Y ENCARNE PARA RAZA NEGRA					
			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli		
DIMENSIONES:					
ALTO: 137 cm.		ANCHO: 57 cm.			
PROFUND: 40 cm.		DIAMETRO:			
OTROS:					
UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):					
GARCIA MORENO Y SUCRE					
TELEFONO: 2584175					
RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
REGISTRADO POR: Gisella Petrilli					
FECHA: 20 de septiembre de 2010					
REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS					

ANEXO N° 5

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-18-83
			IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
TEMA: SAN ALONSO RODRIGUEZ				
AUTOR: ANONIMO		EPOCA: XVIII e inicio del XIX		
ESTILO: BARROCO				
INSCRIPCIONES: NINGUNA				
MATERIAL: MADERA Y OLEO				
TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA				
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno				
ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO				
LOCALIZACIÓN:				
HORNACINA DERECHA DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO				
DESCRIPCION:				
ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA				
OBSERVACIONES:				
			FOTOGRAFIADO POR: Lcdo. Juan Carlos Pino	
DIMENSIONES:				
ALTO: 134 cm.		ANCHO: 44 cm.		
PROFUND: 37 cm.		DIAMETRO:		
OTROS:				
UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):				
GARCIA MORENO Y SUCRE				
TELEFONO: 2584175				
RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli	
FECHA: 20 de septiembre de 2010				
REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS				

ANEXO N° 6

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-14-83	
	EQUINOCCIAL	RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO		
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
TEMA:	SANTA MARIANITA DE JESÚS				
AUTOR:	ANONIMO	EPOCA:			XIX
ESTILO:	NEOCLÁSICO				
INSCRIPCIONES:	NINGUNA				
MATERIAL:	ESCAYOLA, OLEO				
TECNICA:	IMAGEN MOLDEADA EN ESCAYOLA Y POLICROMADA				
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: BUENO					
ESTADO GENERAL:	BUENO <input checked="" type="checkbox"/>	REGULAR	MALO		
LOCALIZACIÓN:					
SOTABANCO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO, NICHOS CENTRAL					
DESCRIPCION:					
ESCU LTURA YACENTE DE ESCAYOLA, POLICROMADA Y ENCARNADA			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli		
			DIMENSIONES:		
			LARGO: 150 cm.	ANCHO: 49 cm.	
			PROFUND: 54 cm.	DIAMETRO:	
			OTROS:		
UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):					
GARCIA MORENO Y SUCRE					
TELEFONO: 2584175					
RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
OBSERVACIONES:			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli		
			FECHA: 20 de septiembre de 2010		
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS		




ANEXO N° 7

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-21-83	
			IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO		
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESÚS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
TEMA: SAN RAFAEL ARCÁNGEL					
AUTOR: ANONIMO		EPOCA: XVIII			
ESTILO: BARROCO					
INSCRIPCIONES: NINGUNA					
MATERIAL: MADERA Y OLEO					
TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA					
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Regular, necesita intervención en las alas					
ESTADO GENERAL: BUENO REGULAR <input checked="" type="checkbox"/> MALO					
LOCALIZACIÓN: EN EL NICHOS DEL CUERPO SUPERIOR DERECHO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO					
DESCRIPCION: ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA					
OBSERVACIONES:					
			FOTOGRAFIADO POR: Lcdo. Juan Carlos Pino		
DIMENSIONES: ALTO: 84 cm. ANCHO: 34 cm. PROFUND: 18 cm. DIAMETRO:					
OTROS:					
UBICACION DEL BIEN (DIRECCION): GARCIA MORENO Y SUCRE TELEFONO: 2584175 RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli FECHA: 20 de septiembre de 2010		
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS		


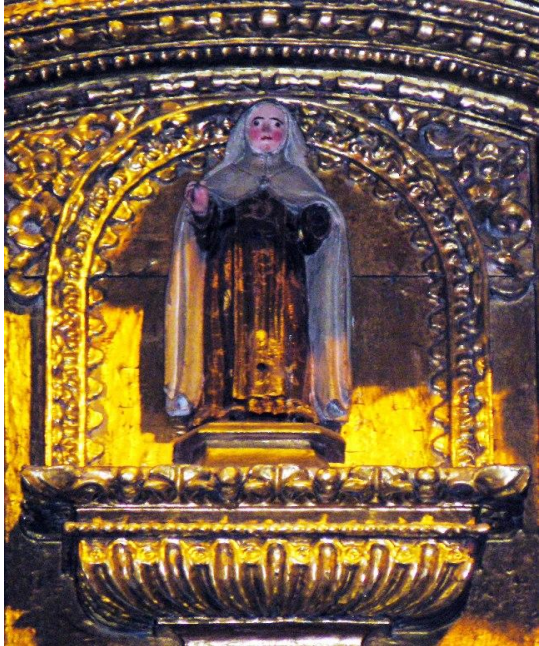
ANEXO N° 8

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-231-90
			IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESÚS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
TEMA: SAN MIGUEL ARCÁNGEL AUTOR: ANONIMO EPOCA: XVIII ESTILO: BARROCO INSCRIPCIONES: NINGUNA MATERIAL: MADERA Y OLEO TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno				
ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO				
LOCALIZACIÓN: EN EL NICHOS SUPERIOR IZQUIERDO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO				
DESCRIPCION: ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA				
OBSERVACIONES:				
			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli	
			DIMENSIONES: ALTO: 36 cm. ANCHO: 16 cm. PROFUND: 8 cm. DIAMETRO:	
			OTROS:	
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION): GARCIA MORENO Y SUCRE TELEFONO: 2584175 RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli FECHA: 20 de septiembre de 2010 REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS	


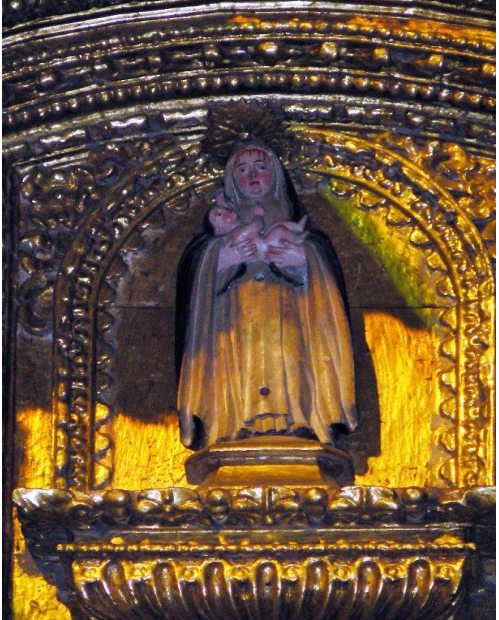
ANEXO N° 9

	<p align="center">UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL</p>	<p align="center">FACULTAD DE ARQ. ARTES Y DISEÑO RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA</p>	<p align="center">BIEN CULTURAL</p>	<p align="right">REGISTRO N° 2C23-21-83</p>
<p>COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS</p>			<p>IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO</p>	
<p>TEMA: SAN GABRIEL ARCÁNGEL AUTOR: ANONIMO EPOCA: XVIII ESTILO: BARROCO INSCRIPCIONES: NINGUNA MATERIAL: MADERA Y OLEO TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO</p>				
<p>LOCALIZACIÓN: EN EL NICHOS CENTRAL DEL CUERPO SUPERIOR DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO</p>			<p>FOTOGRAFIADO POR: Lcdo. Juan Carlos Pino</p>	
<p>DESCRIPCION: ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA</p>			<p>DIMENSIONES: ALTO: ANCHO: PROFUND: 18 cm. DIAMETRO: OTROS:</p>	
			<p>UBICACION DEL BIEN (DIRECCION): GARCIA MORENO Y SUCRE TELEFONO: 2584175 RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS</p>	
<p>OBSERVACIONES: Esta escultura remplazó a la DE San Pablo que fue la iconografía original del retablo, por la actual con los arcángeles que simbolizan el traslado por los ángeles de la Santa Casa de la Virgen desde Jerusalem a Loreto.</p>			<p>REGISTRADO POR: Gisella Petrilli FECHA: 20 de septiembre de 2010 REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS</p>	



ANEXO N° 10

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-231-90
	EQUINOCCIAL	RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
TEMA:	SANTA TERESA DEL NIÑO JESÚS			
AUTOR:	ANONIMO	EPOCA: XVIII		
ESTILO:	BARROCO			
INSCRIPCIONES:	NINGUNA			
MATERIAL:	MADERA Y OLEO			
TECNICA:	IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA			
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno				
ESTADO GENERAL:	BUENO <input checked="" type="checkbox"/>	REGULAR	MALO	
LOCALIZACIÓN:				
EN UNA PEANA SOBRE EL NICHOS DE SAN PEDRO CLAVER DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO				
DESCRIPCION:				
ESCULTURA DE BULTO POLICROMADA Y ENCARNADA				
OBSERVACIONES:				
			FOTOGRAFIADO POR: Lcdo. Juan Carlos Pino	
			DIMENSIONES:	
			ALTO: 36 cm. ANCHO: 16 cm.	
			PROFUND: 8 cm. DIAMETRO:	
			OTROS:	
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):	
			GARCIA MORENO Y SUCRE	
			TELEFONO: 2584175	
			RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli	
			FECHA: 20 de septiembre de 2010	
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS	

ANEXO N° 11

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL		FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO	BIEN CULTURAL	REGISTRO N° 2C23-240-90	
			RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO		
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESUS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS						
TEMA: SANTA TERESA DEL NIÑO JESÚS						
AUTOR: ANONIMO		EPOCA: XVIII				
ESTILO: BARROCO						
INSCRIPCIONES: NINGUNA						
MATERIAL: MADERA Y OLEO						
TECNICA: IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA						
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno						
ESTADO GENERAL: BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR MALO						
LOCALIZACIÓN:						
EN LA PEANA SOBRE EL NICHOS DE SAN ALONSO RODRIGUEZ DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO						
DESCRIPCION:			FOTOGRAFIADO POR: Lcdo. Juan Carlos Pino			
ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA			DIMENSIONES:			
			ALTO: 29 cm. ANCHO: 16 cm.			
			PROFUND: 8 cm. DIAMETRO:			
			OTROS:			
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):			
			GARCIA MORENO Y SUCRE			
			TELEFONO: 2584175			
			RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS			
OBSERVACIONES:			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli			
			FECHA: 20 de septiembre de 2010			
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS			

ANEXO Nº 12

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO	BIEN CULTURAL	REGISTRO Nº 2C23-20-83
	EQUINOCCIAL	RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA	IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESÚS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS				
TEMA:	SAN PABLO APÓSTOL			
AUTOR:	ANONIMO	EPOCA: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII		
ESTILO:	BARROCO			
INSCRIPCIONES:	NINGUNA			
MATERIAL:	MADERA Y OLEO			
TECNICA:	IMAGEN DE MADERA TALLADA, ENCARNADA Y POLICROMADA			
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno				
ESTADO GENERAL:	BUENO	<input checked="" type="checkbox"/>	REGULAR	MALO
LOCALIZACIÓN:				
ACERVO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS,				
DESCRIPCION:				
ESCULTURA DE BULTO REDONDO POLICROMADA Y ENCARNADA				
			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli	
			DIMENSIONES:	
			ALTO: 110 cm.	ANCHO: 57 cm.
			PROFUND: 40 cm.	DIAMETRO:
			OTROS:	
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):	
			GARCIA MORENO Y SUCRE	
			TELEFONO:	2584175
			RESPONSABLE: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	
OBSERVACIONES:			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli	
EL NICHIO CENTRAL DEL CUERPO SUPERIOR DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LORETO ESTABA DESTINADA PARA ESTA IMAGEN, PERO CON LA NUEVA ICONOGRAFÍA SOBRE EL TRASLDO DE LA SANTA CASA DE LA VIRGEN DESDE JESURALEN A LORETO, LA IMAGEN ESTÁ EN EL ACERVO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.			FECHA: 20 de septiembre de 2010	
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS	

ANEXO N° 13

	UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA	FACULTAD DE ARQ.ARTE Y DISEÑO	BIEN CULTURAL	REGISTRO N°	
	EQUINOCCIAL	RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA		IMAGINERÍA RELIGIOSA DE CULTO	
COLECCIÓN: COMPAÑÍA DE JESÚS , FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
TEMA:	VIRGEN DE LORETO				
AUTOR:	ANONIMO	EPOCA:			Atribuido al Siglo XVII
ESTILO:	BARROCO				
INSCRIPCIONES:	NINGUNA				
MATERIAL:	MADERA, OLEO Y TELA				
TECNICA:	IMAGEN DE MADERA SEDENTE, ENCARNADA Y POLICROMADA CON TELA ENCOLADA				
ESTADO DE CONSERVACION E INTEGRIDAD: Bueno					
ESTADO GENERAL:	BUENO <input checked="" type="checkbox"/>	REGULAR	MALO		
LOCALIZACIÓN:					
EN LA SACRISTÍA DEL CONVENTO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS					
DESCRIPCION:					
ESCULTURA DE VESTIR EN POSICIÓN SEDENTE, POLICROMADA SOBRE TELA ENCOLADA Y ENCARNADA LA IMAGEN SOSTIENE SOBRE SU BRAZO IZQUIERDO Y APOYADO SOBRE SU REGAZO A UNA IMAGEN DEL NIÑO JESÚS QUE SOSTIENE EN SU MANO IZQUIERDA UNA GRANADA,					
					
			FOTOGRAFIADO POR: Gisella Petrilli		
			DIMENSIONES:		
			ALTO:	ANCHO:	
			PROFUND:	DIAMETRO:	
			OTROS:		
			UBICACION DEL BIEN (DIRECCION):		
			GARCIA MORENO Y SUCRE		
			TELEFONO:	2584175	
			RESPONSABLE:		
			E: FUNDACIÓN IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS		
			REGISTRADO POR: Gisella Petrilli		
			FECHA: 20 de septiembre de 2010		
			REVISADO POR: Dra. LOURDES CEVALLOS		