

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE CIENCIAS HISTÓRICAS**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE CIENCIAS
HISTÓRICAS**

“Estudio Histórico-Artístico: Expertización de cuatro obras del arte colonial
quiteño de la Colección del Museo Alberto Mena Caamaño”

Ana Barreno
Byron Lucero

DIRECTOR: Dr. Patricio Guerra

QUITO, 2013

Agradecimientos

En el presente trabajo de tesis nos gustaría agradecer a nuestros padres, por su esfuerzo. A la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR por darnos la oportunidad de estudiar y ser profesionales.

A nuestro director de tesis, Dr. Patricio Guerra por su esfuerzo y dedicación, quien con sus conocimientos, su experiencia, su paciencia y su motivación ha logrado en nosotros que podamos terminar nuestros estudios con éxito.

De igual manera un agradecimiento muy especial al Centro Cultural Metropolitano de Quito, a su directora Alicia Loaiza Ojeda que nos permitió realizar estudios de expertización a cuatro obras de la colección Alberto Mena Caamaño.

Así también a Eduardo Maldonado, Coordinador de Patrimonio Cultural del Centro Cultural Metropolitano, a Clara Cabrera, Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño, a Patricio Guerra, Coordinador de Investigación del Centro Cultural Metropolitano, y a Juan Diego Esparza, Técnico de diseño- imagen institucional del Centro Cultural Metropolitano de Quito, quien fotografió las cuatro obras estudiadas.

Son muchas las personas que han formado parte de nuestra vida profesional a las que nos encantaría agradecerles su amistad, consejos, apoyo, ánimo y compañía. Algunas están aquí y otras en el recuerdo.

Tabla de Contenido

Agradecimientos	ii
Resumen o Abstract	v
Introducción	1
Marco teórico	4
Marco metodológico	11
CAPÍTULO 1: INTERPRETACIÓN SOCIAL Y CULTURAL	16
1.1 El artista: su formación y desarrollo dentro de la sociedad colonial quiteña	19
1.2 Las obras de arte como parte de una cultura religiosa colonial.....	39
CAPÍTULO 2: INTERPRETACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LA OBRA	45
2.1 Los materiales y técnicas coloniales: su uso e importancia	48
2.1.1 <i>Técnicas artísticas</i>	49
2.1.2 <i>Descripción y características de materiales artísticos</i>	53
CAPÍTULO 3: EXPERTIZACIÓN DE CUATRO OBRAS DE ARTE.....	59
3.1 Soledad de María.....	62
3.1.1 <i>Observación y descripción física</i>	62
3.1.2 <i>Observación y análisis de la realidad material</i>	63
3.1.3 <i>Interpretación iconográfica e iconológica</i>	67
3.1.4 <i>Conclusiones</i>	80
3.2 Querubín.....	85
3.2.1 <i>Observación y descripción física</i>	85
3.2.2 <i>Observación y análisis de la realidad material</i>	85
3.2.3 <i>Interpretación iconográfica e iconológica</i>	88
3.2.4 <i>Conclusiones</i>	95
3.3 San Agustín	99
3.3.1 <i>Observación y descripción física</i>	99
3.3.2 <i>Observación y análisis de la realidad material</i>	100
3.3.3 <i>Interpretación iconográfica e iconológica</i>	104
3.3.4 <i>Conclusiones</i>	122
3.4 San Miguel Arcángel.....	127
3.4.1 <i>Observación y descripción física</i>	127
3.4.2 <i>Observación y análisis de la realidad material</i>	128
3.4.3 <i>Interpretación iconográfica e iconológica</i>	133

3.4.4 Conclusiones	145
4. Conclusiones generales	150
5. Bibliografía	154

Resumen o Abstract

La obra de arte está compuesta por una realidad material, una artística y una histórica, el estudio preciso de materiales, técnicas, estilos, y fuentes documentales nos permite percibir y descifrar a una obra de arte en su totalidad; es este método de estudio el que emplearemos para analizar cuatro obras pictóricas de la Colección Alberto Mena Caamaño: Soledad de María, Querubín, San Agustín y Arcángel Miguel.

The artwork consists of a material, an artistic and a historic reality, the precise study of materials, techniques, styles, and documentary sources allows us to perceive and decipher a work of art in its entirety, this will be the method of study we will use to analyze four paintings from the collection Alberto Mena Caamaño: Soledad de María, Querubín, San Agustín y Arcángel Miguel.

Introducción

El presente texto tiene como objetivo principal proponer una metodología de análisis de obras de arte, basado en un análisis histórico, material y artístico; apoyado en fuentes documentales, y procesos técnicos de ciencias aplicables, como la restauración y la química analítica. Es así que, nos proponemos presentar el modelo de una correcta expertización de obras de arte, fundamentado en el estudio analítico y ordenado, el mismo que nos permitirá interpretar una obra de arte en su totalidad.

Para dicho estudio se seleccionaron cuatro obras pictóricas de la reserva del Museo Alberto Mena Caamaño, al cual tuvimos acceso gracias a una previa relación laboral y al apoyo de nuestro director de tesis. Las cuatro obras fueron elegidas bajo los siguientes criterios: la época de creación; la destreza y el plan creativo del artista; la complejidad y el uso correcto de los materiales y técnicas empleados; la importancia de la temática en el tiempo y espacio en el que fueron concebidas la obras.

Las cuatro obras: Soledad de María, Querubín, San Agustín, San Miguel pertenecen al periodo colonial quiteño, cada una presentará un plan pictórico y creativo con mayor o menor destreza, considerando el apego, o no, al modelo artístico barroco propuesto por Francisco Pacheco, Vicente Carduccio, Cennino Cennini y Manuel de Samaniego, en lo que se refiere a medidas corporales, y al uso y preparación de colores; así observaremos, el uso de la técnica mixtión, y de los diferentes modos de preparación de una capa pictórica de acuerdo a su soporte, y al deseo del artista.

A estos criterios se suma la importancia de la temática representada, en este caso, religiosa; los diferentes personajes representados tuvieron gran acogida y veneración durante la época colonial barroca, es por ello la importancia de su correcto estudio, no solo iconográfico e iconológico, sino también material. Es mediante estos criterios que será posible interpretar las obras de arte.

A través del proceso de expertización de obras de arte es esencial preguntarnos cuáles son sus elementos compositivos, la función y finalidad con la que fueron creadas, para ello es necesario resaltar los diferentes vínculos o relaciones que ha tenido la obra de

arte, con su realidad material, con la cultura, y con la sociedad, es decir la naturaleza de la obra de arte. Es así que al determinar los vínculos que unen la cultura y el arte, la sociedad y el arte, la realidad material y el arte, ampliamos notablemente nuestro conocimiento de cada uno de ellos. Para desarrollar este conocimiento, es necesario partir de la noción y el significado de cada concepto, aproximándonos al contexto temporal y espacial en que se crearon las representaciones artísticas, para esto nos basamos en el estudio de la obra de arte, y de fuentes documentales y bibliográficas contemporáneas a las obras de arte o referentes a su época de creación.

Nuestro discurso estará en estrecha relación con el carácter moralizante que tienen las obras de arte, propio de la época colonial barroca, cuando el grado de difusión de una obra de arte va más allá de la importancia del artista, sino más bien, está determinada por el papel que juega la imagen, al momento de transmitir el ideal humano, el ideal religioso barroco.

Es por ello que el presente texto abarca los siguientes puntos: un marco teórico, en el que se expondrá la definición y la necesidad de la expertización, a más de las bases teóricas que serán empleadas para interpretar las obras de arte; un marco metodológico, en el que se expondrán los metodologías técnica y artística empleada para analizar las obras de arte.

Posteriormente se plantearán los pasos de una correcta expertización, primero, una interpretación social y cultural del contexto colonial, en donde se expondrá el contexto histórico y artístico de la época colonial; segundo, una interpretación de la materialidad de las obras de arte, en el que se expondrá las técnicas, artísticas, y materiales empleados en la época colonial, así también su origen y su importancia; estos dos pasos previos son de suma importancia ya que nos permiten enmarcar las obras en un espacio y tiempo específicos, tanto social, cultural y materialmente, siendo esta la base sobre la que se sustentará el correcto expertizaje de nuestras obras de arte, permitiéndonos posteriormente el análisis de cada una de las cuatro obras pictóricas, con sus respectivas conclusiones; y por último, se planteará una conclusión general, acerca del proceso de expertización.

Consideramos que el principal aporte de este trabajo es el planteamiento de un correcto modelo de expertización, basado en el estudio conjunto de análisis materiales, artísticos y técnicos, evitando así una expertización parcial, solamente basada en el carácter formal de la obra de arte o en teorías atribucionistas. Todos estos temas serán profundizando conforme avance el texto.

Marco teórico

Antes de iniciar el texto es importante plantearemos ¿qué es y para qué sirve la expertización? Expertizar es autenticar una pieza artística basado en pruebas materiales, y técnicas, además de artísticas e históricas, esto implica determinar la datación, la autoría, el avalúo, su aspecto artístico, y material, su función y finalidad, y el mercado de arte generado alrededor de la pieza, tanto en el momento de su creación como en la actualidad.

En síntesis, la expertización es un estudio técnico, histórico y artístico de la obra de arte; a partir del cual, es factible realizar una catalogación de las obras de arte, es decir, registrarlas y clasificarlas ordenadamente. La aplicación correcta del proceso de expertización evitará fomentar la utilización de teorías atribucionistas de autoría, y cronológicas, basadas en simples análisis formales de obras de arte, que producen una mediana catalogación.

El proceso de expertización ya ha sido empleado en varios museos y colecciones, alrededor del mundo, sin embargo, en nuestro país esta práctica no ha sido promovida aun; esto se puede comprobar al entrar a cualquier museo ecuatoriano, y verificar que en las respectivas cédulas de las obras de arte, aun se manejan conceptos positivistas como: “Escuela de”, “Taller de”, “Atribuido a”, “Entorno de”, que muy probablemente fueron impuestos por “expertos”, quienes por el hecho de carecer de un amplio conocimiento sobre la historia del arte y de sus ramificaciones culturales, sólo analizaron la obra formalmente, mediante comparaciones de rasgos artísticos y compositivos, sin apoyarse en otras áreas de conocimiento técnicos y teóricos, como la restauración, museografía, museología y química analítica que le pudieron brindar información importante sobre todo el proceso creativo del artista, mas no sólo lo que se ve a simple vista.

Estas dataciones y atribuciones formales realizadas por dichos “expertos” desestiman: un correcto análisis formal e histórico, basado en fuentes documentales, pero, por sobre todo, técnico- material, puesto que solamente se interesan en exaltar una obra de arte, por el hecho de pertenecer a un artista famoso como: Zurbarán, Miguel de Santiago, Manuel de Samaniego, entre otros.

El proceso de expertización comprende un estudio histórico – artístico de obras pictóricas, utilizando procesos técnicos, estudios físico-químicos, así como también, análisis formales como la identificación de composiciones, de técnicas y de colores. En este proceso es necesario, que se realice en primer lugar, una simple observación y descripción física de la obra, puesto que esta será fundamental para decidir qué tipo de análisis se realizará y su orden. El análisis material de las obras, nos dará el marco de referencia desde el cual se plantearán los demás análisis; este nos situará en un contexto temporal determinado.

En este punto, nos parece necesario, considerar ciertos aspectos teóricos, en primer lugar, cuando apreciamos una obra de arte debemos considerarla en sus dos dimensiones: la “experiencia física”¹ y la “experiencia estética”², la forma y el contenido. La experiencia física es la caracterización de las pinturas concebidas como objetos materiales. Por otro lado, la experiencia estética es el efecto que produce sobre un sujeto (espectador o artista) toda la composición artística: el tema, la línea, el dibujo, el color.

Toda pintura es un objeto material, una simple unidad física formada por un soporte sólido (yeso, madera, lienzo), una capa de colores y barniz que la cubren. Esta unidad material en su conjunto nos genera un goce estético. En la pintura hay un sujeto que experimenta y un objeto experimentado. El sujeto es una conciencia humana que dura en el tiempo, y por lo mismo, el goce estético variará, no sólo de persona a persona, sino también en cada edad de vida, por lo que, el goce estético se encontrará siempre en constante cambio, mientras miremos el objeto en cuestión.

Para concluir el primer punto, podemos decir que una obra de arte poseerá, en todo momento y en todo lugar, una forma y un contenido, los cuales al momento mismo de la creación artística quedaron inevitablemente vinculados, por lo que, el estudio de una obra de arte deberá ser totalizador, tanto del contenido como de la forma, en igual proporción;

¹ “Experiencia física” y “experiencia estética” son términos utilizados en Etienne Gilson. *Pintura y realidad*. Madrid, Editorial Aguilar, 2000.

² Cfr. Hans Gadamer. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 1998; y Etienne Gilson. *Pintura y realidad*. Madrid, Editorial Aguilar, 2000.

así, nuestro presente estudio, no sólo se enfoca en el análisis artístico de las obras sino también, y con la misma importancia, en el análisis de los materiales artísticos.

Segundo, la obra de arte y el artista se encuentran en constante relación el uno con el otro, entonces para entender y, sobre todo, apreciar una representación artística, es necesario estudiar la obra material y al artista, por igual. Antes de hablar de cada uno de ellos es preciso aclarar dos términos: artesano y artista, la producción del primero va a ser unilineal, “monológica”, es decir, es la constante repetición de un objeto; mientras que el artista crea o debería crear mediante una actividad “dialógica” con la sociedad, un objeto que se configure en sí mismo como un espacio lúdico en el que juegan la capacidad creativa del artista y la realidad social.

Ahora bien hablaremos de la importancia que tiene el artista al momento de crear una representación artística, este tiene como tarea “obtener de los sólidos e inmóviles objetos producidos por su arte una expresión de movimiento, de devenir y, en resumen, de vida.”³ Es así que, tanto el autor como su arte quedan plasmados en la experiencia estética y en la experiencia física.

A pesar, de que un estudio detenido del contexto cultural y social en el que la obra artística fue creada, es importante, al momento de interpretar una obra de arte, también lo es el estudio de elementos esenciales como: la técnica, si es, óleo, fresco o temple, si el material usado es bronce, mármol, piedra, entre otros; nos pueden decir más del artista y de su tiempo que la misma biografía del artista, así también nos hablan de sus preferencias y de su habilidad creativa.

Esto no significa que se deba desestimar la importancia de la biografía del artista, o en su ausencia la biografía de un artista coetáneo, o el contexto social y cultural de su generación, por el contrario, ambas, la realidad material y la realidad sociológica, nos plantean postulados que se deben estudiar a la par, para así, obtener una conclusión general de la obra de arte.

³ Etienne Gilson. *Pintura y realidad*. Madrid, Editorial Aguilar, 2000. p 17.

Así mismo, tampoco significa, que sea necesaria la presencia de una firma del autor para poder realizar un estudio artístico completo, ya que está “no viene a confirmarnos más que la obra tuvo un actor”⁴. El hecho no es caer en la creación de personajes de una obra artística, sino tomar en cuenta al individuo-artista (cualquiera sea su nombre) como recurso humano para la creación de arte, y no como un material más; es decir que tiene personalidad y, por lo tanto, que su criterio es básico para la ordenación y reordenación de la obra artística.

En conclusión, el artista exterioriza su producción artística como un ser social, es producto de un entramado tejido social, su producción es dinámica y lúdica, porque expresa el dinamismo de su cultura, la obra de arte es dinámica porque se encuentra en constante relación con la sociedad y con el sujeto que la creó y que la experimenta.; pero además es lúdica⁵, en el juego los participantes rompen la monotonía y las reglas del diario vivir, y se apegan a las reglas impuestas dentro del juego. Es de la misma manera la relación de la obra de arte con el artista y con el espectador, porque está sujeta a sus propias reglas, reglas entendidas como la experiencia estética, que variará, constantemente y cuantas veces el sujeto mire la obra de arte. Es por estas características que al interpretar una obra de arte la importancia de la firma de un artista será mínima en relación a la importancia dada al contexto social y cultural en el que fue creada la obra de arte.

Tercero, la concepción del arte ha variado considerablemente desde la época colonial hasta la actualidad, así también han variado las instituciones promotoras de arte, o públicos de arte, estos son definidos por Watson como una estructura social amorfa cuyos miembros tienen en común un gusto artístico guiado por una comunicación y un contacto impersonales.⁶ Esta relación está basada en la comunicación impersonal de opiniones,

⁴ Serafín Moralejo. *Formas elocuentes, reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Editorial AKAL, 2004. p. 128.

⁵ Cfr. Hans Gadamer. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 1998; Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000.

⁶ Pierre Bourdieu. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. En Alphonse Silbermann (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971. p. 182

intereses y sentimientos que se transmiten entre ellos, los individuos se relacionan por el arte, aunque no se relacionen socialmente⁷.

De esta forma, en la colonia podemos identificar dos grupos de público de arte, las órdenes religiosas y la aristocracia, ambos tienen gustos, sentimientos y actitudes heterogéneos; estos, ven al arte como un medio de obtener y satisfacer sus gustos, deseos, y cada una de sus diferentes motivaciones.

Aun cuando los gustos y las motivaciones, casi siempre sean heterogéneos, los dos grupos de público de arte comparten un marco cultural común, e inclusive un mismo lenguaje que los une, y que los vuelve propios del contexto colonial. Este lenguaje común es lo que Echeverría conoce como “ethos barroco”⁸, este “se genera y desarrolla a partir de ciertas circunstancias que solo se reúnen de manera desigual en los distintos lugares y momentos sociales de la historia”⁹; es un principio de ordenamiento de vida, muy arraigado en la España Americana, como capacidad inspiratoria y represora.

Es ahora oportuno preguntarnos ¿qué es el barroco?, y ¿qué importancia tuvo en la mentalidad colonial? El barroco, comúnmente, es definido como un estilo artístico “excesivamente recargado de adornos”¹⁰; además es considerado como algo “extravagante” y “ridículo”. Durante el texto consideraremos al barroco como un estilo con riqueza expresiva, autenticidad y, sobre todo, espontaneidad que “tiene una triple dimensión: sensual, monumental, y decorativa, y en cada lugar adoptó formas distintas y particulares”¹¹. El barroco, es en sí, la dramatización teatral, “producida por el juego de la luz y la sombra”¹², del canon realista renacentista.

⁷ Esto se debe a la estructura piramidal estratificada segmentada por al condición social, económica y además presente en el ámbito colonial en la Audiencia de Quito. (Ver *Capítulo 1: Interpretación social y cultural*)

⁸ Término extraído de Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000.

⁹ Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000. p. 47.

¹⁰ Diccionario de la Real Academia española. Barroco: 1. Se dice de un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, róleos y otros adornos en que predomina la línea curva, y que se desarrolló, principalmente, en los siglos XVII y XVIII 2. Excesivamente recargado de adornos.

¹¹ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p. 45

¹² Erwin Panofsky. *Sobre el estilo*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000. p. 39

La autenticidad y espontaneidad del barroco, es muy evidente al considerar que los territorios italianos, franceses, flamencos y españoles, focos del arte, muestran su propia autonomía y originalidad en sus representaciones artísticas. El arte colonial quiteño, de igual forma, tiene un desarrollo ciertamente autónomo¹³ artístico del modelo español, aunque en su esencia, mantiene rasgos comunes, “no se trataba solo de una cuestión de acatamiento a la Metrópoli: era también el reconocimiento de una cultura”¹⁴ barroca, pero moldeada de acuerdo a la realidad americana, no adaptados, pues no son copias; por el contrario, son modelos originales.

Es bajo este mismo sentido, que si pretendemos encajar y comparar el arte colonial en y con un estilo barroco, notablemente de origen “europeo”; estaríamos cometiendo una falacia. Su comparación solo puede ser dentro del círculo colonial, dentro de un mismo período y de un mismo espacio, ni siquiera se le puede encasillar o denominar como parte del renacimiento español, o el barroco español, sino más bien como arte colonial, en nuestro caso, quiteño.

A partir de esto, es entonces necesario considerar la trascendencia que tuvieron las diferentes representaciones artísticas en un momento y espacio dados, es decir, considerar el mercado y público de arte que se generó alrededor de una representación artística, de un autor o de un grupo social.

El mercado del arte está basado en la suposición de que una obra de arte, representa el sentir general de la sociedad. Lo representado, el tema, adquiere importancia en tanto, sea plasmado sobre un soporte con cierta destreza estilística propia, de su época. Al ser plasmado sobre un soporte, y mantener una línea estética, se vuelve objetivo y material, y por ende, comerciable. En este sentido, lo simbólico, el tema, se vuelve matérico, y así cumple una función, es negociable, y en este sentido es útil.

El arte es administrable, en tanto se encuentra inmerso en un sector cultural, cuando se encierra y se reduce a una serie de signos absolutos, sintetizando la actividad cultural,

¹³ Cfr. Santiago Sebastián. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza editorial, 1985.

¹⁴ Emilio Carilla. *Literatura barroca y ámbito colonial*. Editorial Thesaurus Tomo XXIV, N° 3, 1969 p.422

económica y social de una época; “cuando se consolida como un bien cultural y es distribuido con fines de consumo”¹⁵.

Para terminar nos parece importante señalar ciertos términos o conceptos que se emplearán en el texto: pintura, es la representación en dos dimensiones de una imagen, mediante la utilización de pigmentos, líneas y colores sobre un soporte. En la pintura hay que tener en cuenta: el Tema, que nos permite relacionar al artista, la obra y la cultura, basado en los rasgos formales y de contenido, lo que nos permite clasificarlas en temática religiosa, mitológica, retrato, paisaje, costumbrista, etc.

El Dibujo, que determina el contorno y las líneas interiores de lo representado y nos permite delimitar e interpretar una figura por la descripción de sus rasgos físicos, gestos y actitudes, dentro de la obra de arte; y que además conjuntamente con el color, nos permite realizar un estudio de espacio y volumen, así también considerando las variaciones en la gama de colores y de tonalidades podemos interpretar el uso de colores como un rasgo cultural.

La Composición, que nos permite descubrir la ubicación de los elementos en la obra de arte: figuras, objetos, luces, sombras, colores, pero además la relación que guardan dentro de la obra, la cual nos posibilitará interpretar a la obra como un objeto cultural que estuvo sujeta no solo a las condiciones de un comitente, una cultura sino también a las propias del artista.

¹⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Editorial Trotta, 3ª edición, 1998. p. 55

Marco metodológico

Al momento de analizar materialmente nuestras obras de arte, emplearemos técnicas no destructivas para las obras pictóricas como: fotografía con luz natural, fotografía por transparencia, fotografía bajo luz rasante, macrofotografía, luz ultravioleta y cuenta hilos; estos análisis fueron realizados por Eduardo Maldonado, Coordinador de Patrimonio y Clara Cabrera del área de la reserva del Museo Alberto Mena Caamaño, quienes con juntamente con Patricio Guerra, director del área de investigación, nos facilitaron sus conclusiones, que nos permitieron entender el proyecto creativo empleado por los artistas en las obras de arte. Con el fin de causar el menor daño posible a las obras se evitó el empleo de técnicas destructivas e invasivas para las obras de arte, las cuales nos permitirían tener una visión aun más precisa de la realidad material.

En lo que respecta al análisis histórico-artístico se tomará como base metodológica el método iconológico, que será complementado por un análisis sociológico y cultural de las representaciones artísticas. El método iconológico¹⁶ fue instaurado por Erwin Panofsky, a inicios del siglo XX, su principal objetivo es la interpretación de la obra de arte, considerando, no solo, los aspectos formales, sino también, su contexto cultural.

Para realizar una interpretación de obras de arte desde el estudio de las formas y atributos, es importante recurrir a la iconografía e iconología, motivo por el cual es importante señalar las diferentes entre los dos términos. El primer término hace referencia a una descripción y una primera interpretación del significado del objeto en cuestión, por ejemplo, una figura con dos llaves nos hablaría de San Pedro; el segundo término hace referencia a la ciencia que estudiaría el objeto en cuestión, su origen, obras literarias de donde se ha sacado y proceso por el que ha llegado a tener determinada interpretación, así como su relación, su significado, con los demás componentes de la obra de arte.

Las imágenes son el modo de expresión, por el cual el artista y su época nos transmiten su mentalidad y sus actitudes culturales y sociales. Una imagen se presenta como un lenguaje autónomo, un medio de comunicación, con sus propias normas y

¹⁶ Para este método se revisaron los textos de Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2008; Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 2008.

códigos de interpretación. Las imágenes pueden presentarse a través de diversas técnicas: pintura, escultura, grabado, y en diversos estilos. Por lo que, estas representaciones estarán en constante unión con la sociedad que la engendre, además dependerán del sistema de valores del momento y del artista que ejecute la obra. Es por todos estos motivos que, su estudio representa una parte esencial en el análisis de una obra de arte.

Cada imagen representada en una obra pictórica, ha sido ordenada y ubicada dentro de la composición pictórica con una intención; la cual es susceptible de ser estudiada y analizada para descifrar las claves de su representación. Pierre Bourdieu¹⁷ nos plantea que este análisis e interpretación dependen de un código artístico y de su dominio por parte del espectador.

Este código artístico está fundado en la realidad social, en el modo de apropiación de los bienes artísticos, en un momento y sociedad dados. No es un código individual, sino que se impone a los individuos inconscientemente. Cada época organiza las representaciones artísticas según un sistema de clasificación propio, en nuestro caso, colonial quiteño.

En el momento que apreciamos una obra de arte, sin importar la duración, inconscientemente la captamos en tres momentos: un principio, un medio y un fin¹⁸, son estos momentos, los que nos permiten inspeccionar y estudiar de un modo ordenado la composición estilística; y es a partir del cual, que nosotros individualmente nos planteamos una interpretación de la obra, la que consideramos como correcta.

La interpretación, nos dice Umberto Eco, es el momento en que asociamos sistemas sintácticos con sistemas semánticos; los atributos de una imagen se constituyen como un sistema sintáctico, y su significado son los sistemas semánticos; en definitiva, el significado de una imagen dependerá de la ordenación lógica de los varios atributos. Esta interpretación no será única, ni definitiva, porque en una obra podemos interpretar un

¹⁷ Pierre Bourdieu. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. En Alphons Silbermann (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971.

¹⁸ Etienne Gilson. *Pintura y realidad*. Madrid, Editorial Aguilar, 2000. p.15

atributo, infinitas veces, finalmente adoptando la interpretación más aceptable, de acuerdo al contexto en que fue creada.¹⁹

Como ya se mencionó, al apreciar una obra de arte nos planteamos infinitud de interpretaciones, surgidos en cada uno de los momentos de apreciación de una obra, las primeras interpretaciones pertenecen a un nivel inferior porque son superficiales y parciales; mientras que las posteriores o superiores, engloban la obra de arte en conjunto. El “nivel inferior”²⁰ es la capa primaria, es la interpretación basada en la experiencia cotidiana, distingue cosas y expresiones; en este nivel, no es necesario el conocimiento extenso de los códigos artísticos. El “nivel superior”²¹ es la capa secundaria, es la interpretación basada en un conocimiento transmitido literariamente, que capta las características estilísticas y los conceptos artísticos. Esta capa se divide en dos: el asunto secundario o convencional son temas o conceptos de imágenes, alegorías. Y el sentido o contenido intrínseco son la interpretación de las imágenes por medio de símbolos culturales.

Estos dos niveles fueron delimitados por Erwin Panofsky²² en tres pasos:

1. Análisis pre-iconográfico.- Es la descripción de motivos, formas, comportamientos, expresiones, atributos, es decir, el simple reconocimiento de formas y expresiones de los seres humanos, animales, plantas, etc. esta descripción debe ser lo más detallado posible.

2. Análisis iconográfico.- Este se ocupa de analizar los atributos, formas, motivos, comportamientos previamente descritos, por lo que presupone una familiaridad y conocimiento con temas o conceptos específicos, procedentes de fuentes literarias o tradición oral.

¹⁹ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992. p. 242

²⁰ Pierre Bourdieu. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. En Alphonse Silberman (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971. p. 49

²¹ *Ibíd.*

²² Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Editorial Alianza, 1979.

3. Análisis iconológico.- Es la interpretación de la significación intrínseca o contenido, analizar la obra en su contexto cultural, para comprender su significado en su contexto temporal. Con este objetivo, estudia los valores simbólicos, de cada época, es decir el estudio de cada proceso histórico y de su influencia en la representación artística.

Solo a partir de estos tres niveles de análisis artístico se puede tener una comprensión clara de la obra de arte. En conclusión, la Iconografía es esencialmente descriptiva, por lo que es el punto de partida, mientras que la Iconología profundiza en las imágenes hasta obtener su significado último; un significado basado en un estudio histórico, filosófico, social y cultural.

Tras su descripción se debe identificar los elementos, concatenarlos con otros similares, para establecer su función dentro de la composición. A partir de esto, para clasificarlos dentro de un contexto temporal y espacial es importante el uso de fuentes; es decir, las fuentes en las que el artista pudo inspirarse.

Para identificar y relacionar el significado cultural de la obra de arte con la sociedad colonial es importante el empleo de la sociología del Arte, la cual nos permite estudiar el arte como producto de la sociedad, mediante el análisis de los componentes sociales, considerando la evolución ideológica. Se distinguen siete relaciones entre el arte y la sociedad: relación de coyuntura económica y demanda de arte, el taller y la organización de la creación y producción artística, posición social del artista y su lucha por su reconocimiento social, la clientela artística (mecenazgo, coleccionismo, mercado del arte), la definición del gusto y del arte en su época, el influjo del público y de los grupos sociales en el arte, el arte en la formación de la ideología en un momento determinado.

Conjuntamente a esta, utilizaremos la historia socio-cultural, que estudia las representaciones e imaginarios, además de las prácticas sociales que los producen; también se ocupa de los modos de circulación de los objetos culturales, así podemos analizar las representaciones de acuerdo a su influencia cultural y social. Para este análisis es importante el uso de las fuentes primarias, testamentos, conciertos de aprendizaje de artesanos, actas de conformación de gremios, actas de conformación de cofradías, actas de

conformación de colegios, entre otros, que aunque no estén relacionadas directamente con las obras de arte, nos permiten plantearnos un contexto artístico de la sociedad colonial.

Este contexto artístico estaría incompleto sino tomásemos en cuenta la importancia que tuvo la mentalidad religiosa dentro de la colonia, puesto que se presentó como la forma más básica y esencial para el adoctrinamiento y aleccionamiento del individuo, independientemente de la clase social de la que provenga. Esta importancia es evidente al relacionar los motivos artísticos con las fuentes literarias de inspiración colonial: la Biblia, Evangelios Apócrifos, literatura ascética y mística, etc.; así también hay que considerar la literatura de la época, poemas, novelas, sátiras, sermones, representaciones litúrgicas, procesiones, escenas teatrales estas en su conjunto, nos permiten reconocer diversos significados sociales y culturales; y así interpretar a la imagen desde su contextualidad.

A modo de conclusión podemos señalar que, captar el significado iconográfico de las obras de arte es ineludible para su comprensión, este sumado a los análisis materiales, así como, de la cultura y de la sociedad barroca, nos permitirá tener un panorama claro y lo más completo posible de las cuatro obras de arte que serán estudiadas.

CAPÍTULO 1: INTERPRETACIÓN SOCIAL Y CULTURAL

La teoría social existente durante la época colonial en la Audiencia de Quito, dividía a la sociedad en una estructura piramidal estratificada, segmentada por la condición social, económica y además racial. Esta sociedad, además, está caracterizada por un “mestizaje cultural”²³, producto de la inmersión de la cultura española en la sociedad andina. El mestizaje biológico producto de la mezcla entre blancos e indios, se extendió a niveles culturales al momento de segregarlos y condicionarlos a oficios artesanales.

El proceso colonizador, en un inicio, fue sustituyendo, paulatinamente, las relaciones de producción indígena, indio-cacique, por indio-metrópoli, y su estratificación social, por un sistema dependiente directamente de la metrópoli. Es de esta manera, que los grupos colonizados quedaron inmediatamente subordinados a los colonizadores, dentro de esta nueva estratificación social. El pueblo indígena, vencido, quedó dependiente directamente de los españoles, no sólo económicamente, sino también, social y culturalmente; puesto que los españoles no sólo tenían el poder sobre los medios de producción, tanto de la península como de Las Indias; sino que además establecieron un nuevo sistema cultural en la colonia; de esta forma, la cultura indígena “se vio pronto despojada de sus concepciones, significantes, lo cual representó quizás la mayor pérdida.”²⁴

Este modelo colonial está basado en un sistema de estratificación social, definido como “el proceso de jerarquización de individuos o grupos sociales en una escala, cuya colocación está basada en el valor diferencial de las diversas posiciones”²⁵. Dicho proceso de jerarquización y conquista social y cultural crea en la sociedad colonial una nueva realidad, caracterizada por la multiplicidad de colores o etnias; en esta coexisten diversos sistemas de representación, diversas ideologías y culturas, que rivalizan entre sí; y a su vez nacen y son propias de cada una de las etnias coloniales. Estas se relacionan dentro de una estructura de poder, que condiciona su modo de vida.

²³ Término extraído de Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000.

²⁴ Patricio Guerra. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito, Editorial Abya-Yala, 2002. p.17

²⁵ Segundo Moreno. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976. p. 334

Este modo de vida, condicionado, se ve claramente reflejado en el arte hispanoamericano colonial, en este modo de expresión no se observa una unión, un intento de conciliar dos religiones, sino por el contrario, es la ideología dominante, en este caso la española, la que impone su forma de pensar y hacer sobre la ideología dominada, la andina; para alcanzar este objetivo integra en su propio sistema imágenes o símbolos, instrumentándolos, es decir adaptándolos a su hacer cotidiano. De esta forma consolidan su dominación.²⁶

Esta relación puede ser percibida si consideramos la imagen de La Última Cena, que se conserva en la Catedral del Cusco, en esta, observamos la presencia de un cuy en el centro de la mesa, esto no nos habla de un sincretismo religioso, sino más bien, de integrar imágenes conocidas en un inicio por los indígenas y posteriormente también conocidas por todos los nacidos en América, como: el cuy, ajíes, maíz y algunas frutas tropicales nativas americanas, las cuales se complementan con los alimentos clásicos de la última cena, el pan y el vino; dentro de una representación iconográfica conocida, la última cena.



Fig.1 La última cena
Marcos Zapata
1755

En el momento en que el artista emplea una representación familiar para la cultura colonial hispanoamericana, ocasiona que la obra de arte se integre culturalmente en la mentalidad mestiza y no se convierta en un objeto extraño. Esta capacidad de familiarización es lo que Bourdieu conoce como “competencia artística”, que se entiende como la capacidad de descifrar o interpretar una obra de arte, gracias al conocimiento de

²⁶ Georges Duby. *Historia social e ideologías de las sociedades*. Barcelona, Editorial Anagrama 1976. p. 91.

todas las formas de representación, gracias a que el artista y el espectador comparten el mismo bagaje cultural.

La comprensión adecuada e inmediata sólo se da cuando el espectador y el artista comparten el mismo bagaje cultural, “cifra cultural”²⁷, conocen los mismos atributos, signos, símbolos, alegorías, etc. Cuando una obra de arte tiene sentido, es porque la cultura del creador coincide con la competencia artística del espectador, “la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador”²⁸. En este proceso de desciframiento e interpretación inmediata, el espectador no se pregunta cómo o porque entiende, sólo lo hace.

Es por este motivo que al catalogar o analizar una obra colonial, se lo debe hacer desde la mentalidad colonial hispanoamericana, netamente mestiza, por supuesto, considerando sus raíces españolas y andinas; debido a que son los mestizos (biológicos y culturales) los dinamizadores de la vida social colonial.

²⁷ Pierre Bourdieu. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. En Alphonse Silberman (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971. p. 45.

²⁸ *Íbid.*

1.1 El artista: su formación y desarrollo dentro de la sociedad colonial quiteña

El origen social, racial y cultural de los artistas coloniales es un factor importante para comprender su labor artesanal, es por ello que debemos comprender, primero el proceso de inmersión de la cultura española, segundo, la inmersión racial, y por último, la artística. Para analizar la sociedad colonial quiteña, culturalmente, la hemos dividido en tres periodos o momentos, delimitados, por los principales fenómenos culturales, mas no cronológicos.

1. Período de conquista (desde la conquista hasta finales del siglo XVI)

Este periodo es caracterizado por la construcción de ciudades, la organización arquitectónica, la implantación de una cultura española, y la supresión paulatina de una cultura andina, caracterizada por la evangelización.

2. Período de plenitud colonial (primera mitad del siglo XVII)

En este periodo surge y florece un modelo social y cultural propio y único de Hispanoamérica, el mestizaje cultural; este será el que imponga los códigos sociales y culturales, en todos los aspectos de la vida colonial, este modelo se verá muy beneficiado por el auge económico a lo largo del siglo XVII y por la inmersión de la mentalidad barroca.

En lo que respecta al arte, el estilo barroco, caracterizado por la expresividad y el patetismo, será el guía artístico, las representaciones artísticas buscan causar una impresión y exaltar emociones en el espectador.

3. Período de continuidad colonial y de anticipos revolucionarios (segunda mitad del siglo XVII hasta el último cuarto del siglo XVIII)

Este periodo se caracteriza por el auge de las representaciones artísticas, el detalle, la decoración y la expresividad alcanzan su punto de mayor calidad, la

producción en los talleres se desarrolla a gran escala, y el mercado del arte se expande fuera del territorio de la Audiencia de Quito.

Además desde la primera mitad del siglo XVIII, se da la inmersión de la mentalidad “Ilustrada”, que modificará lentamente el comportamiento social; a la mentalidad barroca, muy presente en el periodo anterior, se va acoplando paulatinamente la mentalidad neoclásica, ilustrada, guiada por la razón y el orden, que alcanzará su auge en el siglo XIX.

Dentro de este esquema cultural, es importante considerar el factor racial; la sociedad se va configurando en una estructura social segmentada en estratos sociales, en este sentido nos remitimos a Segundo Moreno quien plantea la presencia de dos modelos de estratificación social: el primero “Sociedad Global” y, el segundo, “Intra-étnica”, esta última nos permite apreciar la división social dentro de cada casta. La estratificación social en la colonia, estaba basada en una dimensión económica y política, dividida de la siguiente manera:

1.- La clase dominante:

- Los blancos y criollos reconocidos como nobles (terratenientes, encomenderos, dirigentes de la aristocracia local, administrativa y militar).
- El clero, también terratenientes, caracterizados por ser portadores y difusores de una ideología de sumisión, que permitió la consolidación del nuevo orden²⁹.

2.- Mestizos: Estrato intermedio entre los indios y los blancos quienes “carecían de propiedades y su fortuna se basaba en el jornal que ganaban por sus oficios”³⁰, eran excluidos de cargos administrativos y militares, por lo cual muchos de ellos se interesaban por la vida conventual o artesanal.

²⁹ Hugo Arias Palacios. *Evolución socioeconómica del Ecuador: sociedades primitivas y período colonial*. Guayaquil, Editorial Universidad de Guayaquil, 1980. p.115.

³⁰ Segundo Moreno. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976. p. 336.

3.- Indígenas: eran considerados dentro de la “*legislación protectora*”, que se “basaba en un concepto del indio como incapacitado y, por lo tanto, inferior”³¹; eran considerados menores de edad, dignos de tutela, vivían del jornal que los patronos ponían en las fincas rurales, que ellos cuidaban.

4.- Esclavos africanos: Encargados de funciones domesticas. En el caso de Quito, para 1825, se encontraban 717 negros, el 10%, de un total de 6804 negros, en todo el territorio de la Audiencia de Quito³². Aunque no tenían derechos civiles, ni privilegios, se han encontrado casos del último periodo colonial, en los que esclavos africanos, han sido sometidos a juicio o han presentado una causa civil contra su patrón, por malos tratos.³³.

Esta estratificación es la que Segundo Moreno, plantea como “sociedad global”; por otro lado, al hablar de la “intra-etnica”, nos hace referencia a la relación social existente dentro de las clases, que fue respaldada por la administración colonial, la cual “procuró mantener, a escala local y regional, algunas formas de organización política indígena”³⁴, como el cacicazgo que en muchos casos fue usado por los españoles como método de control y recaudación de tributos a los indígenas; el cacique (curaco) era responsable de resguardar las normas sociales y además representante de la comunidad, sus límites podían ser territorios como un corregimiento, asentos españoles o ciudades.

La administración de los cacicazgos estaba subordinada a un cabildo presidido por un alcalde y un regidor que vigilaba por las buenas costumbres. La administración española transformó al jefe étnico en un subordinado, y en un lazo directo entre indígenas y españoles. Los caciques se encargaban de recaudar tributos y controlar el trabajo, además, por pertenecer a la “nobleza indígena”, estaban exentos de tributos y mitas, como se explica en la petición de dos indios, que dicen ser descendientes de Caciques, por lo

³¹ Segundo Moreno. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976. p. 341.

³² Emilio Carilla. *Literatura barroca y ámbito colonial*. Editorial Thesaurus tomo XXIV, num. 3, 1969 p.419

³³ Para causas civiles confrontar ANH/PQ. Sec. Criminales, Caja N°16, Expediente 15, 6 de junio de 1801, causa de varios esclavos contra su amo. ANH/PQ. Sec. Criminales, Caja N°20, Expediente 12, 8 de enero de 1810, causa de un esclavo contra su amo, para proteger a sus hijos.

³⁴ Segundo Moreno. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976. p. 346.

que piden se les excluya del trabajo en mitas³⁵. De esta manera se observa como la relación entre indígenas y criollos estaba fundamentada en la presencia de mano de obra barata convirtiéndose esta relación en la base de la economía colonial³⁶.

Por otro lado, durante el periodo de plenitud colonial se observa el desarrollo de un modelo administrativo de cierta manera autónoma con respecto a la metrópoli, en el que los grupos locales, criollos, son los que dirigen el movimiento social y económico en la Audiencia de Quito, esto permite que las características sociales y culturales, se muestren como particulares y únicas dentro del contexto colonial.

Estos grupos locales, en un inicio, fueron los conquistadores y descendientes, y luego, gracias al desarrollo económico de la Audiencia de Quito, en el siglo XVII, fueron los dueños de encomiendas y obrajés que se convertían en hacendados, lo que les permitía llegar a los sectores sociales más altos, “fue el origen de los títulos de nobleza y de su fortuna lo que confirió a los hacendados – obrajeros influencia y poder político.”³⁷; se conformaron en una verdadera aristocracia local; la misma que se valió del parentesco familiar y económico, para afianzar su poder; esta red de parentesco “envolvía a religiosos seculares, regulares criollos y al de propietarios”³⁸ de tierras, como las órdenes religiosas de agustinos y jesuitas³⁹.

Estos grupos locales se encargaron del control del aparato administrativo, de la ocupación territorial, urbanización, organización de una estructura socioeconómica y de la regulación y supresión de los conflictos⁴⁰; pero además fueron los impulsores y reguladores de las manifestaciones culturales coloniales.

Esta autonomía local se consiguió gracias a una serie de acontecimientos sucedidos en el siglo XVIII. En primer lugar, se debe considerar el nuevo enfoque económico y

³⁵ ANH/PQ. Fondo Cacicazgos, Caja N° 4, Expediente 11, 13 de agosto de 1701.

³⁶ *Ibíd.* p. 329.

³⁷ Heraclio Bonilla. *El sistema colonial en la América Española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1991. p. 126.

³⁸ *Ibíd.* p.126.

³⁹ Estas dos órdenes religiosas a lo largo del siglo XVII se constituyeron como terratenientes a la par con el grupo criollo dominante.

⁴⁰ Marcos Kaplan. *Formación del estado nacional en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. pp. 66-67.

político que adoptaría la Monarquía española, la cual busca una orientación más centralista en su política, lo que ocasiona que la burocracia local (compuesta de Criollos) expanda su autoridad y jurisdicción, esta funciona como un cuerpo intermedio entre la localidad y la corona.

Así se desarrollan aparatos de Gobierno influyentes en su sociedad y en sus regiones, la aristocracia local se conforma como centros de poder y riqueza⁴¹; siendo este el motivo por el que se presentaría como eje cultural y artístico. Políticamente hablando, la Real Audiencia de Quito goza de cierta libertad de acción dentro de su jurisdicción puesto que el Virreinato de Lima y de la Nueva Granada influyen poco, o casi nada, en su política, administración y jurisdicción.

En el caso de la aristocracia local, el monarca cede aun más privilegio a esta, puesto que, para la implantación de cualquier política, es necesario su apoyo; es esto notorio en la *rebelión de los barrios* en 1765⁴², respuesta ante el intento por parte del virrey de Santa Fe, Pedro Messia de la Cerda, de aplicar nuevas medidas fiscales en Quito.

En resumen, la Corona española debido a la necesidad de implantar nuevas políticas y aumentar sus ingresos fiscales considerablemente, expande el aparato burocrático local, la jurisdicción de los poderes locales se extiende hacia las zonas rurales; “los criollos reconocieron el poder fiscal de la Corona a cambio de una autonomía que, gracias a la *venalité des offices*, (venta de oficios) se institucionalizó hasta formar una suerte de autogobierno criollo.”⁴³. Los gobiernos locales en Hispanoamérica buscan alcanzar una mayor autonomía del gobierno central con la intención de aumentar su economía y de crear un aparato social favorable para cada región.

Como resultado de estas políticas, los grupos locales consiguieron crear un territorio, delimitado no sólo por sus límites administrativos y jurisdiccionales, sino también por sus límites culturales “se expresan las identidades culturales más fuertes, basadas en el vínculo

⁴¹ Marcos Kaplan. *Formación del estado nacional en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. pp. 68-69

⁴² Cfr. Mcfarlane, Anthony, La “Rebelión de los Barrios”. *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*, N° 10, Quito, 1994: p. 47.

⁴³ Federica Morelli. “La Revolución en Quito: el camino hacia el gobierno mixto”. *Revista de Indias*, N° 225, Quito, 2002: p. 336.

con la tierra, las costumbres particulares, el culto de los santos patronos, es decir, una memoria compartida, tanto religiosa como profana”⁴⁴.

Estos límites culturales se fueron creando desde la misma llegada de los españoles, al territorio de la Audiencia de Quito, dentro de las mismas divisiones administrativas instauradas por la metrópoli. Manuel Chust señala que la presencia de los límites culturales (*nación subjetiva*) dependerá de la existencia de los límites políticos-espaciales (*nación objetiva*)⁴⁵.

Así, no sólo, se puede apreciar que la instauración del Virreinato de la Nueva España, y del Perú, se dio sobre los antiguos “Imperios” Mexica e Inca; sino también, y centrándonos en la Audiencia de Quito, se instauraron modelos religiosos cristianos sobre los indígenas, “sobre un adoratorio indígena se construyó un templo; el día de la celebración de fiesta andina se colocó la festividad de un santo cristiano”⁴⁶.

Luego de haber señalado las relaciones entre indígenas y criollos, y de criollos con la metrópoli, nos centraremos en la capa social mestiza, estos excluidos de la sociedad española y de la indígena, buscaron en la vida religiosa, tanto conventual como laica, un sentido de identidad; en el caso de la laica se puede mencionar la gran presencia de mestizos dentro de cofradías, “En su interior, el mestizo obtuvo individualidad, reconocimiento y cierta cuota de poder que no la tenía en la vida diaria y en otros ámbitos”⁴⁷.

Otro de sus mecanismos de inserción en la vida colonial, fue su presencia en trabajos artesanales, por lo que serán de especial interés durante la presente investigación; esta enseñanza artesanal estaba bajo la guianza y vigilancia de un maestro, que en algunos casos eran españoles inmigrantes que ejercían su profesión en tierras coloniales, “los

⁴⁴ Francois Xavier Guerra. “La nación en América hispánica”, en *Nación y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997. p. 103.

⁴⁵ Manuel Chust (ed.), *Revoluciones y revolucionarios*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2000. p. 121.

⁴⁶ Patricio Guerra. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito, Editorial Abya-Yala, 2002. p.18

⁴⁷ Patricio Guerra. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito, Editorial Abya-Yala, 2002. p.21

profesores de artes no fueron siempre españoles; muchas veces confieren la enseñanza a los propios naturales”⁴⁸.

En las labores artesanales, no solo se desarrollaban los mestizos sino también los blancos pobres e indígenas instruidos; los cuales, al vivir dentro de las ciudades, dependían directamente de la clase dominante, por lo que, sus intereses se relacionaban directamente con los de la aristocracia criolla, y su labor dentro de la producción artística no podía salirse de la norma establecida por la iglesia, que vigilaba la dignidad y decoro de las imágenes.

También existe el caso de tres pintores de raza negra, Simón de Valenzuela (oficial obrador de Miguel de Santiago),⁴⁹ Juan Francisco Arteaga y Miguel⁵⁰, a este último le enseñó a pintar su dueño Juan Esteban Espinosa de los Monteros “tengo por mis propios bienes un negro esclavo nombrado Miguel oficial pintor, que lo he enseñado yo que lo hube y lo compré”⁵¹.

Esta capa social de “artistas” o “artesanos”⁵² se agruparon dentro de gremios acorde a su profesión; de estos se destaca, el gremio de pintores que representaban una “especie de élite”⁵³, gracias a la gran demanda de su trabajo.

Todos estos factores sociales y raciales, nos permiten comprender la relación existente entre el artista y sociedad colonial quiteña. Dentro de esta relación es preciso señalar el objetivo con el cual se crearon las representaciones artísticas coloniales, en nuestro caso, pictóricas; la pintura colonial fue empleada como el mecanismo de control de

⁴⁸ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, Editorial La Prensa Católica, 1953. p. 237.

⁴⁹ Ángel Justo Estebaranz. “Una aproximación al estudio de los pintores en Quito durante el siglo XVII”, en *Esplendor del Barroco Quiteño*, compilado por Ximena Carcelén. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2011. p. 24.

⁵⁰ Alfredo Costales Samaniego. *Arte colonial quiteño renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, Editorial Trama Ediciones, 2007. p. 232.

⁵¹ ANH/PQ. Sec. Protocolo Notaria quinta 1688-90 testamento de Juan Esteban Espinosa de los Monteros; fol. 470.

⁵² Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. <<Nos habla que del Colegio San Andrés salieron dos clases de profesionales, artesanos y artistas, diferenciados por el grado de conocimiento.>>

⁵³ Alfredo Costales Samaniego y Carmen Fernández. *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, FONSAL, 2007. p. 207.

las actitudes y comportamientos de la sociedad colonial, la pintura se presenta como un “sustitutivo de la vida”⁵⁴, como un nexo entre la sociedad –creadora y consumidora- y la realidad cultural, entre el hombre y el mundo circundante. Es así que, la pintura colonial permite dar una imagen a la doctrina religiosa, a la realidad cultural. El arte colonial se vuelve ideológico, cuando pretende mostrar como verdad absoluta, las formas reales socialmente transmitidas, mediante cánones estéticos, en este caso, tardo- manieristas y barrocas.

Es así que, como transmisor de la realidad cultural, se puede nombrar la pintura “Los negros de Esmeraldas” de Andrés Sánchez Gallque en 1599, realizada a pedido del Oidor Barrio de Sepúlveda; esta obra representa al cacique Francisco de Arrobe y sus hijos, quienes luego de ser adoctrinados bajo la religión cristiana regresan a Esmeraldas, de los que Sepúlveda dice:

Son hombres dispuestos, ágiles y muy puestos; acostumbran traer de ordinario argollas de oro, llanas a cuello y las narigueras, orejeras, besotes, y sortijas en la barba y botones en las narices y aun otro en los corrillos; todo de oro y los indios principales e indias de la dicha provincia; y algunos otros usan también de la dicha gala y los collares, cadenas o el vestido dicen son de dientes de pescados y otras conchas⁵⁵.



Fig.2 Los negros de Esmeraldas
Andrés Sánchez Gallque
1599



Fig. 3 Indio principal de Quito
Vicente Albán
1783

De la misma manera, se puede citar las obras pictóricas de Vicente Albán, el objetivo de estas obras era exponer la “realidad racial” del territorio americano, ante el monarca

⁵⁴ Ernst Fisher. *La necesidad del arte*. Barcelona, Ediciones Península, 2011. p. 21.

⁵⁵ Santiago Sebastián. *El arte Iberoamericano del siglo XVI*. En *Summa Artis*, vol. XXVII, 2003. p. 311.

español. En síntesis, la creación artística permite la identificación del espectador en y con la obra pictórica.

La creación artística de los dos últimos periodos coloniales, en las colonias españolas, se presenta como un verdadero impulsor y difusor del pensamiento contrarreformista, iniciado en el siglo XVI en Europa. Es así que, toda composición artística: la línea y el color, están destinados a transmitir este pensamiento, las virtudes y la moral religiosa cristiana. La contrarreforma instauro modelos devocionales; privilegia el uso de las imágenes las cuales tendrían una función primordial, en el proceso de catequización.

El pensamiento contrarreformista “intenta restaurar y reconstituir la necesidad de la mediación eclesial entre lo terrenal y lo celestial, una mediación cuya necesidad es planteada en términos sumamente enfáticos.”⁵⁶ Este modelo, de cierta manera modifica y crea nuevos modelos artísticos, surgidos de las sesiones del Concilio de Trento⁵⁷, celebradas entre 1545 y 1563; son estos modelos los que se expanden por toda la cultura occidental, siendo España y, por extensión, sus colonias americanas, los principales ejes contrarreformistas, tanto artísticos como culturales “El ámbito de la Real Audiencia de Quito fue uno de los núcleos de la mentalidad contrarreformista, en la que el arte, sin duda, jugó un gran papel”⁵⁸.

La mentalidad religiosa surgida con la contrarreforma impulsó la utilización de las artes como modelo y organizador de vida, es este modelo, el representado en el mundo barroco, como se explica en la sesión XIV del Concilio de Trento.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los

⁵⁶ Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000. p. 69.

⁵⁷ Emile Male. *El barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985.

⁵⁸ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p. 44.

santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado.⁵⁹

El barroco se manifestó en el ámbito religioso y laico, porque propone un modelo de vida, basado en la mentalidad religiosa contrarreformista; obviamente, inculcada, enseñada, y transmitida por la iglesia, y las órdenes religiosas asentadas en el territorio español peninsular y ultramarino; es de esta manera, que el arte barroco nos plantea una ambigüedad, es celestial y terrenal.

Al considerar el arte hispanoamericano, podemos inferir que no solo el modelo artístico del barroco llegó al territorio quiteño, sino también el manierista español, esto se debe a la tardía inmersión del pensamiento renacentista en España, el mismo que llegó a la par del descubrimiento de América; es por ello que, el arte colonial es influenciado no sólo por el barroco español, sino también en un inicio por el tardo manierismo, que en el arte colonial “estaba más cerca del primer renacimiento Italiano (rígido, mal armonizado con el espacio)”⁶⁰.

El arte contrarreformista español se volvió universal a través de obras de: Francisco de Zurbarán, José de Ribera, Diego Velásquez, Alonso Cano y Bartolomé Murillo, entre otros, quienes “habrían de aportar con una serie de teorías lumínicas, basadas en un pensamiento artístico con fundamento en los ideales religiosos y vitales”⁶¹.

Es la escuela andaluza de arte, la que influye en la producción artística quiteña, por ello, es importante considerar el ámbito artístico de Sevilla, entre los siglos XVI y XVII, cuando se produce un quiebre cultural. Hasta el siglo XVI, el arte sevillano es predominantemente tardomanierista, es decir, caracterizado por una riqueza cromática, así

⁵⁹ Concilio de Trento. *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*. sesión XIV, 1563. Internet. www.intratext.com/IXT/ESL0057/_PIG.HTM Acceso: (01 de agosto de 2012)

⁶⁰ Mario Monteforte. *Los signos del hombre*. Cuenca, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE, Cuenca, 1985. p. 42.

⁶¹ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p.45.

como también la presencia de figuras distantes y frías, con poca expresividad. Este modelo artístico, posteriormente se fue diluyendo en una pintura colorista con acentos naturalistas e iluminación contrastada. Este estilo sevillano es producto de un proceso evolutivo, el cual, a pesar de los nuevos planteamientos, se muestra renuente a su adopción total.

Por lo que, la enseñanza artística planteada hasta finales del siglo XVI era tardomanierista, con la adición de ciertos elementos coloristas y naturalistas. Esto ocasionó que el arte sevillano del siglo XVII, el cual influyó directamente a Quito, se presente como un estilo único, definido y diferenciado de las otras escuelas peninsulares.

Es así que, para las primeras décadas del siglo XVII, de la mano de pintores como Alonso Cano, Velázquez, Zurbarán, entre otros, la pintura adquiere un marcado carácter tenebrista y naturalista, caracterizada por el empleo de una gama cromática reducida dominada por tonalidades ocre y rojizas, que permitía, plasmar en las expresiones y gestos un sentimiento místico. En lo que respecta a temática, las representaciones místicas reemplazan a las mitológicas, muy comunes en el renacimiento.

Es importante considerar que algunos pintores españoles viajaron a Italia, debido a la baja demanda de su trabajo en las cortes españolas, “este ir y venir de los artistas entre ambos países fue lo que favoreció que en España se estuviera al tanto de las nuevas ideas y convenciones formales iconográficas”⁶², de esta manera, en la biblioteca de Velázquez se encontraron ejemplares de Vasari, Alberti, Vignola, Serlio, Palladio, Vitruvio. Esta influencia también se observaría en América.

Al considerar la importancia del barroco en la mentalidad colonial, es preciso reflexionar sobre su finalidad, “el barroco en las colonias siempre fue articulado con fines de dominación”⁶³; como ya se mencionó el arte colonial es primordialmente contrarreformista, por ello, el artista y la obra de arte tienen una naturaleza colonizadora, y además, política. Política porque es, el artista, el medio por el cual se propagan las ideas culturales, y por ende, políticas, las que por el mismo hecho de estar ligadas al ámbito

⁶² Myrna Soto. *El arte maestra: Un tratado de Pintura Novohispano*. México, UNAM, 2005. p. 33.

⁶³ Corey Shouse. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998. p. 324.

religioso, son netamente contrarreformistas; el artista “es el único capaz de, y autorizado para elaborar el discurso escrito del estado”⁶⁴.

Los españoles, a su llegada a América, se valieron de la destreza en los trabajos manuales, en cerámica, piedra y metales, de los nativos americanos, para crear y elaborar imágenes, figuras, y arquitectura de carácter religioso cristiano, los que “son las muestras directas de la gran creatividad, imaginación y maestría en la producción estética”⁶⁵

El artista colonial debía dedicar y orientar su obra a un público más amplio, diverso y heterogéneo, que el español, por las razones sociales y raciales, mencionadas previamente. Además debía adecuar los códigos estéticos sevillanos para “incluir rasgos lingüísticos y culturales de la población de origen indígena”⁶⁶. Precisamente con una intención política de dominio.

La aristocracia criolla es la que origina y crea los nuevos modelos (códigos) barrocos hispanoamericanos, debido a que en ellos recaía el poder social, económico y político; “el criollo llega a ser el intermediario clase entre las necesidades del estado imperial y el pueblo heterogéneo de las Américas”⁶⁷. Su objetivo es alimentar culturalmente a los españoles (chapetones) e imponerse sobre los pueblos indígenas.

En resumen, estas características del arte colonial nos permiten entender el proyecto barroco basado en un mestizaje cultural, propio de Hispanoamérica, caracterizado por⁶⁸:

1. La mezcla de diversos, estilos, géneros y momentos históricos.
2. La deformación y representación trasgresora de modelos clásicos o canónicos (del renacimiento al barroco)

⁶⁴ Corey Shouse. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998. p. 324.

⁶⁵ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p. 44

⁶⁶ Corey Shouse. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998. p. 325

⁶⁷ Corey Shouse. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998. p.325-326

⁶⁸ Corey Shouse. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998. p.325-326

3. El uso del arte, en todas sus expresiones, para sincretizar los dos niveles de significados culturales, el civil y el religioso.
4. Presentar una imagen barroca armoniosa dentro de un mundo colonial estratificado aparentemente caótico y lleno de contradicciones tanto sociales como culturales.

Las representaciones artísticas coloniales eran en esencia “una forma de catequesis visual”⁶⁹, estas como ya se mencionó estaban inmersas dentro del movimiento contrarreformista, el cual instauró un nuevo modo de representación figurativa, basado en modelos iconográficos gestados dentro de las sesiones del Concilio de Trento.

Esta iconografía tenía como característica principal, el decoro, asunto de suprema importancia para la jerarquía eclesiástica. Así lo explica Vargas, al hablarnos del Primer Sínodo de Quito presidido por el Obispo Fray Pedro de la Peña en 1569, “procuren que los indios entiendan que aquellas imágenes son una manera de escritura que representa y da a entender a quien representa y que las han de tener en mucha veneración”⁷⁰; esto ya nos marca una pauta para comprender el sentido puramente religioso que tendrán las obras coloniales.

Del decoro nos habla Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, de este nos dice, es una virtud propia del hombre que los hace diferente a los otros animales, su representación consiste en una figura bien proporcionada, justa y con vergüenza, es decir “no escandalizar ni degradar”⁷¹.

Durante la colonia se difundieron varias fuentes iconográficas (grabados y pinturas), que servirían de fundamento para las representaciones artísticas barrocas. En el caso de los grabados, llegaron obras del jesuita Jerónimo Nadal, *Imágenes de la Historia evangélica*, producida en Amberes en 1593.; también se conoce la presencia en Quito de Grabados de Schelte de Bolswert, y de los hermanos Johann y Joseph Klauber; estos grabados

⁶⁹ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p. 45

⁷⁰ José María Vargas, O.P. *El Primer Sínodo de Quito*. Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, N° 3.-4, 1978, p. 13.

⁷¹ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 182

representan escenas históricas, de caza, paisajes, imágenes de santos, escenas del antiguo testamento, y nuevo testamento, además de escenas mitológicas, en estos grabados se expresa que características físicas deben tener los santos, así como sus atributos; Conjuntamente, con estos grabados llegaron pinturas importadas de Sevilla y Roma por frailes y seculares, entre algunos se puede nombrar a⁷²:

Donante	Obra
Diego Suarez de Figueroa	Lienzo sevillano de <i>Nuestra Señora de la Antigua</i> , para la Catedral de Quito.
Obispo Fray Alonso de Santillán	Lienzos de <i>Serie de Apóstoles</i> , de Sevilla.
Ilustrísimo Señor de la Peña Montenegro	Lienzos de <i>Los Profetas</i> , de Roma
Ilustrísimo Señor Romero	Lienzo de los santos <i>Justo y Pastor</i>
Fray José Maldonado	Lienzo de la <i>Virgen de Zaragoza</i> y una escultura de <i>Santo Domingo</i> .

Este cuadro de donantes nos permite apreciar, la gran afluencia de imágenes y modelos, a más de hablarnos del arte colonial como un instrumento de devoción, instrucción y propaganda; nos permite observar un proceso de apropiación de la cultura y del arte barroco, “la percepción repetida de obras de cierto estilo favorece la interiorización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de esas obras”⁷³, cada nueva apropiación de los códigos artísticos del barroco, ayudó a la interiorización y captación, de las reglas de esa producción o creación estilística.

Estas reglas, a pesar de los varios intentos de la historia del arte⁷⁴, no se pueden textualizar o conceptualizar, sino más bien el ojo, tanto del artista como del espectador, se acostumbran a esta educación visual. Es de este modo, por medio de la observación, que el

⁷² Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 359.

⁷³ Pierre Bourdieu. *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. En Alphonse Silberman (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971. p. 61

⁷⁴ Se debe mencionar el caso de la teoría formalista del arte, que propone la separación estilística mediante reglas meramente formales, sin considerar los rasgos culturales o sociales.

arte barroco se difundió y familiarizó en la cultura colonial; y es con estas bases, que algunos artistas crearon sus propios modelos.

Se puede afirmar que, el arte colonial surge bajo la Orden de Frailes Menores (Orden Franciscana), primero con la Escuela San Juan Evangelista (1551), fundada por Francisco de Morales; establecida de acuerdo a las normas ya instituidas en la Nueva España, por el Colegio de San José de los Naturales en Texcoco (1529), que educaba a los hijos de caciques. En el colegio San Juan Evangelista, dice Francisco de Morales, se forman a naturales, mestizos, y españoles huérfanos, que “aprenden el arte de de la gramática, y canto llano, y de órgano, y a leer y escribir y de oraciones de nuestra santa fe”⁷⁵.

Para 1555 fue rebautizada San Andrés, la cual “era un instituto de previsión, casa de huérfanos, conservatorio, escuela de pintura y, sobre todo, troquel de civilización y superación para el indio”⁷⁶. Esta escuela no poseía los fondos necesarios para la enseñanza, y el cuidado de los estudiantes, por lo que en 1562 el Conde de Nieva Virrey de Lima destinó 300 pesos anuales⁷⁷ para esta institución; a pesar de esto la institución cerró entre 1563 y 1568 y, luego, definitivamente en 1581. Este mismo año, la Real Audiencia de Quito entrega la función educativa al colegio San Nicolás de Tolentino en manos de la Orden Agustina (Ordo Fratrum Santi Agustini), “encaminada a la instrucción elemental y activa del indio y a su formación en toda suerte de artes manuales”⁷⁸.

Mientras las élites sociales criollas se educaban en el seminario San Luis, el Colegio San Fernando, y las Universidades Santo Tomas y San Gregorio; los “mestizos y blancos pobres, que formaban la entonces naciente sociedad quiteña”⁷⁹ se educaban en el colegio Nicolás de Tolentino, que funcionaba en el convento de los agustinos y luego en la Universidad San Fulgencio. Las instituciones mencionadas de agustinos y franciscanos en

⁷⁵ AGI. Audiencia de Quito, Informe Fray Francisco de Morales, 46, N°4, fol. 2v. Internet http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=100

⁷⁶ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 237.

⁷⁷ AGI. Audiencia de Quito, Informe de Fray Juan Cabezas del Rey, 81, N°20, fol. 2v. Internet http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=100

⁷⁸ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 102

⁷⁹ Piedad Peñaherrera de Costales, Alfredo Costales Samaniego. *Los agustinos: pedagogos y misioneros (1573-1869)*. Quito, Abya Ayala, 2003. p. 93

el primer periodo colonial, planteaban una educación rudimentaria, su interés básico era instruir y evangelizar a los indígenas, para que “mediante los cuales se puede enseñar a los indios que no saben la doctrina”⁸⁰

En base a esto, se puede afirmar que los franciscanos formaron a los primeros artistas, mientras que los agustinos fomentaron e impulsaron la labor artística a lo largo de la colonia, su presencia en la educación permitió crear una “conciencia social en el mestizo y la plebe y reconocieron categoría humana a la chusma india que vivía injerta en los barrios quiteños con el señor y con el blanco”⁸¹

Con el inicio del siglo XVII, la enseñanza de los agustinos no solo se redujo a las inmediaciones del convento sino también a los barrios indígenas que se iban estableciendo a las afueras de Quito San Roque, San Sebastián, La Tola, San Juan, Santa Clara, Itchimbia, Toctiuco; en donde se establecieron, a especie de sucursales, varias escuela-talleres, compuestos por un “maestro mayor, un buen número de aprendices y dos o tres oficiales avanzados”⁸²

Se puede observar que la presencia de los agustinos se extendió hasta el siglo XVIII, al revisar las actas de graduados de la Universidad San Fulgencio⁸³, bajo el título de Maestro en Artes, se graduaron José A. Ruiz de Galavis, José Urriula, Sebastián Zambrano, Luis Baillon, José Ortiz de Salinas, entre otros.

No solamente, la iglesia y los frailes, fueron los impulsores del arte colonial, sino también en muchos casos, los presidentes de la Audiencia, que costearon varias obras, entre las que se puede nombrar:

⁸⁰ Andrea Lepage. *El arte de la conversión. Modelos Educativos del Colegio San Andrés de Quito*. Quito, Procesos Revista Ecuatoriana de Historia, 25, I semestre 2007, p. 50.

⁸¹ Piedad Peñaherrera de Costales, *Alfredo Costales Samaniego. Los agustinos: pedagogos y misioneros (1573-1869)*. Quito, Abya Ayala, 2003. p. 96.

⁸² *Ibíd.*, p. 97

⁸³ Cfr. Piedad Peñaherrera de Costales, *Alfredo Costales Samaniego. Los agustinos: pedagogos y misioneros (1573-1869)*. Quito, Abya Ayala, 2003. p.

Nombre	Obra
Fray Francisco Sotomayor	Costeó el dorado del coro y las figuras de la sillería de la Catedral de Quito (4000 ducados).
Doctor Lope Antonio de Munive	Arco Toral de Santo Domingo.
Marqués de Selva Alegre.	Reedificación de Santa Catalina.
Muñoz de Guzmán.	Obras en la Catedral de Quito.

El arte colonial se destaca por la escasez de géneros artísticos, rara vez se encuentra un retrato, como motivo principal de un cuadro, este más bien, sirve de fondo pictórico o complemento compositivo; esto se debe a que el arte colonial es básicamente de carácter evangelizador; la visión evangelizadora de la iglesia “entró en los pueblos hispano-americanos, como un capítulo de pedagogía”⁸⁴

En el arte colonial quiteño se puede ver la influencia temprana de Luis de Rivera (escultor) y de Fray Pedro Bedón (pintor), influenciado a su vez por Angélico Madero pintor de origen italiano; estos influyeron en la primera etapa de artistas coloniales como: Sánchez Gallque, Mateo Mexía, Francisco Rodríguez, entre otros.

A continuación se enumerará y detallarán obras que realizaron distintos maestros de la colonia:

Nombre	Profesión	Obra	
Luis de Rivera.	Maestro tallador. (Quito)	Retablo de Santa Ana (1609) ⁸⁵	Comitente
			Galavis, dean de la Catedral.
		Condiciones de trabajo	
		La Catedral debía proveerle de todos los materiales.	Costo
80 pesos de a ocho reales			

⁸⁴ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 358

⁸⁵ ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría 1, 1609: Concierto con Luis de Rivera para hacer el Retablo de Santa Ana; fol. 364.

Nombre	Profesión	Obra	
Matheo Mexía. (mestizo)	Maestro pintor	Doce cuadros para un retablo en el altar mayor de la iglesia del Convento de los Agustinos (1630) ⁸⁶	Comitente
			Fray Escobar
		Condiciones de trabajo	
		El pintor tiene que proveerse de tintes y colores y el padre Prior tiene que dar la madera.	Costo
Tres pesos diarios.			
Nombre	Profesión	Obra	
Francisco Rodríguez (Español)	Maestro dorador y estofador.	Dorar, estofar y pintar todo el retablo de la Iglesia de San Francisco de Quito (1604). ⁸⁷	Comitente
			Convento de San Francisco
		Condiciones de trabajo	
		El artista debe poder el oro, los colores y el barniz, el convento colaboraba con dos indios mitayos.	Costo
Ocho pesos y dos mil patacones de a ocho reales			
Nombre	Profesión	Obra	
Joan del Castillo (Indio)	Maestro Pintor y tallador	Un crucifijo coronado ⁸⁸	Comitente
			Pedro de Lenis, (Mayordomo de la Cofradía de la Vera cruz).
		Condiciones de trabajo	
		El pintor debe poner todos los materiales excepto la madera.	Costo
Sesenta reales de a ocho.			

⁸⁶ AHCCR. Protocolos de 1600-99: Contrato de Matheo Mexía, maestro pintor con Fray Escobar, pintor del convento de San Agustín, para pintar doce cuadros para un retablo. Tomado de Costales Samaniego p. 223.

⁸⁷ ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría I, 1605, Conciertos; fol. 735.

⁸⁸ ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría VI, 1602, Conciertos; fol. 308v.

Nombre	Profesión	Obra	
Miguel Ponce (indio)	Maestro pintor	27 lienzos de la vida de San Francisco en 1630 ⁸⁹	Comitente
			Miguel Aguirre
		Condiciones de trabajo	
		Deben ser exactamente iguales a 27 estampas finas de papel, dadas por Miguel Aguirre. Los lienzos deben ser de 2 varas de largo y 1 ¼ de ancho, con colores vivos y pincel delgado. Miguel Aguirre debía entregar 54 varas de malince y bastidores necesarios para las pinturas.	Costo
		300 de patacones de a 8 reales	
Nombre	Profesión	Obra	
Lucas Vizuete (indio)	Maestro pintor	Dos lienzos grandes, del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, y de la adoración de los reyes magos. ⁹⁰	Comitente
			Presbítero Esteban Farfán de los godos mayordomo de la construcción de la Catedral.
		Condiciones de trabajo	
		Entregados en sus marcos, basado en estampas dadas por el presbítero.	Costo
		80 pesos.	

Este cuadro nos permite tener una idea aproximada de la demanda de las obras de arte, en la colonia desde inicios del siglo XVII, así como las condiciones bajo las que se realizaban; lo cual es importante para comprender el desarrollo artístico en el segundo periodo colonial, no solo desde el enfoque económico, sino también desde el iconográfico.

⁸⁹ ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría VI, 1602, Conciertos; fol. 308v.

⁹⁰ ANH/PQ. Sec. Protocolo Notaria 1°, Tomo 117. Escritura ante Esteban Farfán de los Godos y Lucas Vizuete, fol. 843

Por último, describiremos la importancia de la pintura al óleo, su uso es de especial trascendencia en la época colonial, puesto que su empleo representaba estatus social y cultural, más que una necesidad técnica, era una necesidad o un vehículo que expresaba un estilo de vida. “Un modo de ver el mundo, que venía determinado en último término por nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio, encontró su expresión visual en la pintura al Óleo”⁹¹ La pintura al óleo era un medio para exaltar el poder, el aristócrata criollo que, a partir del siglo XVII, había adquirido poder económico, fue quien permitió el crecimiento de Quito como centro artístico.

El arte colonial se vio beneficiado por el uso de la pintura al Óleo, caracterizada por su facilidad de transporte y comercialización, pues en el caso de ser sobre tabla o metal, era de formato pequeño, y en el caso de grandes lienzos, por su flexibilidad; así lo afirma Pacheco “por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias, grandes lienzos se aseguran (...) sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años”⁹²

⁹¹ John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili. S.A. 1975. p.97.

⁹² Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 383

1.2 Las obras de arte como parte de una cultura religiosa colonial

La existencia de una vida religiosa profundamente enraizada en la vida social colonial, permitió el florecimiento de un comercio de obras de arte, en el territorio colonial quiteño y, en general, hispanoamericano. Este mercado de obras de arte, en crecimiento, permitió el surgimiento de los artistas, no solo por sus obras sino por su nombre, y facilitó la auto-identificación del artista más allá de su obra artística, “los gremios y cofradías enardecándose mutuamente en el culto a sus respectivos patronos alimentaba la clientela”⁹³

El comercio del arte surge y se desarrolla de la mano de la aristocracia, compuesta por los criollos y el clero, estos eran los comitentes, y comerciantes de arte, porque al ser los que proponían los temas eran quienes podían “contemplar y entender” el arte. No solo como un objeto de devoción, sino como un objeto artístico, cargado de valor estético e histórico, es esta facultad, la que vuelve relevante las representaciones artísticas dentro del mercado del arte.

La iglesia por su papel de mecenas, fue uno de los principales promotores económicos coloniales, “en su anhelo de magnificar en todo suerte de expresiones de belleza, sus templos y conventos, suministró a los artistas trabajo constante y decorosamente remunerado”⁹⁴

El comercio entre los varios centros comerciales y culturales de América, como el Cuzco, que “conservó su prestigio durante la colonia y fue foco de irradiación de antiguas tradiciones y nuevas corrientes culturales y artísticas”⁹⁵, y Potosí, que “también constituyó otro punto de referencia cultural, por cuanto su increíble prosperidad, basada en la explotación de yacimientos argentíferos, hizo de ella un activo centro de producción y

⁹³ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 358.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ Oscar Infante. Arte en el Virreinato del Río de la Plata. Internet.

<http://dc112.4shared.com/img/MUDOUmCK/preview.html> (fecha de consulta: 23 de agosto del 2012)

consumo artísticos”⁹⁶, permite la difusión artística a lo largo del territorio hispanoamericano, “de Guayaquil seguían saliendo, a finales del siglo XVIII, cajones llenos de lienzos y esculturas para abastecer importantes demandas”⁹⁷.

Estos modelos artísticos, no solo promovieron el arte, sino también sirvieron como propaganda de alguna figura religiosa local, como Santa Mariana de Jesús, o Santa Rosa de Lima, que se vuelven conocidas, y son modelos de imitación, a lo largo del espacio hispanoamericano, gracias a la difusión artística de sus representaciones. Es por ello que, “La iglesia es una instancia fundamentalmente re-ligadora, es decir, socializadora”⁹⁸ puesto que brinda al ser humano las características y condiciones necesarias para vivir dentro de una “forma social civilizada”⁹⁹; en la que la imitación a una figura santa, es la norma.

La gran influencia de la Iglesia en la vida cotidiana de la sociedad hispanoamericana, impulsada por la piedad y el misticismo, condujo a la ornamentación de templos religiosos, lo que ocasionó el auge y florecimiento de obras artísticas, que la religión católica usaba para plasmar “sus dogmas, enseñanza y ejemplos morales”¹⁰⁰.

De esta manera, la iglesia proponía los temas “sugiriendo motivos dignos de su genio y del fin que ella y los profesionales, unánimes, perseguían”¹⁰¹; en donde nada quedó sin representación “desde el nacimiento de Jesús, la adoración de pastores y magos, hasta memorables pasos de Semana Santa; desde la natividad de la Virgen hasta su ascensión gloriosa”¹⁰². La iglesia entonces se convirtió en modelo y guía no solo de la sociedad, sino también del arte.

⁹⁶ Oscar Infante. Arte en el Virreinato del Río de la Plata. Internet.

<http://dc112.4shared.com/img/MUDOUmCK/preview.html> (fecha de consulta: 23 de agosto del 2012)

⁹⁷ Demetrio Ramos. *Historia de la colonización española*. México, Editorial Pegaso, 1947 p. 536.

⁹⁸ Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000. p. 69.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ María Teresa Terrón. *Temas e iconografía de la pintura barroca en Extremadura*. Internet. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107492.pdf (fecha de consulta: 02 de agosto del 2012)

¹⁰¹ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 358.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 359.

Como ya se mencionó en un inicio, la clase criolla era una de las promotoras del arte, el cual era adquirido con un doble sentido, como objeto de lujo y como objeto religioso, es así que, las representaciones artísticas de un santo de devoción, o de alguna figura religiosa podían adornar los hogares de la alta sociedad.

En la colonia se pueden apreciar dos tipos de instituciones que fomentaron la producción artística: una de carácter civil, los gremios, auspiciado por el Municipio, los cuales eran “instrumento de tutela jurídica de la profesión y medio de conciliación de intereses entre el productor y el consumidor”¹⁰³; y la otra, de carácter religioso, la Cofradía que eran “centros de auxilio mutuo en toda suerte de necesidades y circunstancias, de estímulo del arte u oficio, de comunidad en la plegaria”¹⁰⁴.

Los gremios, agrupaban civilmente a los artesanos, “se juntaban bajo la figura de un santo patrono y las directrices de un reglamento, redactado con el fin de mantenerlos unidos para la ayuda mutua.”¹⁰⁵. Estos también se presentan en la sociedad colonial como dinamizadores de la producción artística; apegados al modelo español, lo que implica que una persona no podía ejercer su profesión artística sino pertenecía al gremio correspondiente.

El artesanado en la Audiencia de Quito, se caracteriza por su adherencia a las leyes españolas, es así que, el aprendizaje de los oficios estaba regulado bajo normas jurídicas de un gremio. La aceptación de un aprendiz debía realizarse en presencia de un escribano, este documento era llamado *concierto de aprendizaje*.

Las cláusulas, el tiempo y los acuerdos eran dispuestos por las partes, el maestro, de cualquier oficio, y los representantes del futuro aprendiz, por medio de firmas. El aprendiz podía pertenecer a cualquier grupo racial, quien debía ser menor de edad a 25 años.

¹⁰³ Julio Tobar Donoso. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, La Prensa Católica, 1953. p. 362.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ Jenny Londoño. *Entre la sumisión y la resistencia: Las mujeres en la Audiencia de Quito*. Quito, editorial Abya- Ayala, 1997. p. 50

El tiempo del concierto variaba, de acuerdo a las habilidades del aprendiz, así como del grado de dificultad del oficio; siendo el tiempo máximo permitido de 6 años¹⁰⁶. En el tiempo destinado, el aprendiz se comprometía a no apartarse de su maestro. El maestro tenía como responsabilidad dar alimento, ropa, y “vestirlo apropiadamente”¹⁰⁷ y entregar las herramientas necesarias. En el caso de los indios se les entregaba una manta y una camiseta.

Conjuntamente con los gremios encontramos a las cofradías, que como ya se mencionó, pertenecen al segundo grupo de público de arte. Las cofradías se formaron y desarrollaron desde el primer periodo colonial, estas “generalmente dependían de una parroquia y de una orden religiosa”¹⁰⁸.

Estas fueron importantes impulsores del arte colonial, y por ende, del dogma cristiano, “las cofradías, sobre todo en el campo y por ende entre los indígenas, fueron verdaderas puntas de lanza para la introducción y consolidación de las creencias cristianas”¹⁰⁹.

Las cofradías son de especial importancia por su papel de cohesionadoras sociales, porque no representan simplemente un modelo religioso “por situarse bajo la protección de una advocación o santo patrono”¹¹⁰, sino también son dinamizadores de la economía colonial quiteña, “porque su funcionamiento se basó en movimientos de capitales, rentas, bienes, tierras, propiedades y servicios”¹¹¹

A pesar de que las cofradías son esencialmente cohesionadoras sociales, esta cohesión es limitada, porque no agrupa toda la sociedad colonial; por el contrario define y delimita a los varios grupos sociales; existen cofradías de blancos y de indios, así podemos

¹⁰⁶ Cfr. Gloria Garzón. “Situación de los talleres gremios y artesanos. Quito XVIII”. En Alexandra Kennedy Troya (ed.). *I simposio de historia del arte Artes “académicas” y populares del Ecuador*. Cuenca, Editorial Abya-Ayala y Fundación Paul Rivet, 1995. p. 23.

¹⁰⁷ Diego Arteaga. *El artesanado en la Cuenca colonial*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2000 p. 34

¹⁰⁸ Jenny Londoño. *Entre la sumisión y la resistencia: Las mujeres en la Audiencia de Quito*. Quito, editorial Abya- Ayala, 1997. p. 50

¹⁰⁹ Patricio Guerra. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito, Editorial Abya- Yala, 2002. p.18.

¹¹⁰ *Ibíd.* p.16.

¹¹¹ *Ibíd.*

tomar en cuenta el caso de la Cofradía de Vera Cruz, la cual, estaba dividida en la cofradía de blancos (capilla de San Buenaventura), y la de Indios (capilla de Cantuña).

Es gracias a esta característica que las obras encomendadas por las cofradías mostraban una amplia gama de motivos y temas de representación, lo que, como ya se mencionó, impulsó la producción artística en Quito. En muchos casos, las cofradías eran patrocinadas por asociaciones gremiales como: la cofradía de San Lucas, auspiciada por los gremios de pintores y escultores; la cofradía de San Miguel, por los herreros; la cofradía de san Isidro Labrador, por los agricultores.

Como ya se mencionó, la economía colonial se vio muy influenciada por el mercado de las obras de arte, además de la importancia de las cofradías como dinamizadoras sociales, también se pueden observar varios casos en los que se paga deudas con obras de arte, ya sea producidas por los deudores que eran pintores, u obras que habían adquirido los deudores. Estas obras podían ser de orfebrería, pintura, escultura, etc.

En el caso de la pintura citemos el ejemplo de Isabel de Cisneros y su esposo Antonio Egas Venegas de Córdova, ambos pintores, a la muerte del capitán Egas, Isabel de Cisneros paga sus deudas con un lienzo representando la figura de Cristo, realizado conjuntamente por Miguel de Santiago y el capitán Egas, e inclusive trabaja para su deudor como pintora, “pagué cuarenta pesos a Ignacio Miranda pintando lienzos con dichos materiales y con el valor de algunos bienes de dicho mi marido”¹¹².

De la misma forma se empeñaban materiales o fuentes iconográficas como estampas “declaro que el licenciado Gregorio Lope tiene en su poder dos láminas romanas de países y un libro de estampas de países de catorce hojas que los tuvo por razón de que las dos láminas estaban en empeño de dos pesos y el dicho libro prestado”¹¹³

En la sociedad colonial, la literatura religiosa mística y barroca es de suma importancia para comprender la interpretación social dada a las obras de arte desde la mentalidad de la época y no de nuestros días. La legibilidad en el análisis de una obra,

¹¹² ANH/PQ. Sec. Protocolo Notaria IV, 1714; testamento de Isabel de Cisneros; fol. 127.

¹¹³ *Ibíd.*

está mediada por la distancia entre lo que la obra quiere decir, “código objetivo” y lo que se interpreta de ella, “código histórico”. En resumen, la distancia entre el código de la obra y la competencia individual del espectador, depende de la capacidad para dominar el código social, en nuestro caso de la época colonial.

La literatura mística, del siglo XVII español, tienen en común con el arte pictórico barroco, el empleo del misticismo, para causar una impresión sentimental en los lectores y espectadores. Los literatos místicos buscan la exaltación de la cultura y de la fe religiosa, para ello recurren a la introspección en sí mismos, aceptando como única fuente intelectual a la doctrina católica, a la cual defenderán mediante sus escritos.

La literatura mística se desarrolló en España desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, esta fue la mezcla de tradiciones antiguas como el ascetismo y propuestas nuevas, el misticismo, la primera buscaba el dominio de las pasiones y esfuerzo personal por alcanzar la perfección, que se empleó sobre todo durante la edad media en el resto de Europa; mientras que la segunda, pretendía crear un lazo directo con Dios, mediante la intelectualidad. La literatura mística “resumía en sí mucho de lo antiguo y lo moderno y que, al mismo tiempo, agregaba acentos extraordinarios hasta convertirla en signo fundamental de la época”¹¹⁴

Los principales representantes de esta literatura fueron Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz de la orden de los Carmelitas, quienes mediante el uso de la metáfora y la prosa en sus escritos pretendían modelar una sociedad, dedicada a la contemplación divina. La literatura mística barroca tiende a extremar la expresión de lo real mediante símbolos espirituales, por medio de imágenes reales, en esencia mediante la teatralidad; esta característica se replicaría también en las representaciones artísticas barrocas, tanto en España como en Hispanoamérica es por ello que ciertos poemas místicos servirán de inspiración iconografía artística.

¹¹⁴ Emilio Carilla. *Literatura barroca y ámbito colonial*. Editorial Thesaurus Tomo XXIV, N° 3, 1969 p.422

CAPÍTULO 2: INTERPRETACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LA OBRA

Al analizar físicamente una obra de arte, la estamos considerando como un documento, como un material histórico, susceptible al desgaste, a las transformaciones y a las deformaciones. Tomando en consideración esto, es entonces necesario analizarlo bajo todo tipo de exámenes posibles: luz ultravioleta, infrarrojos, rayos X, reflectografía, macroscopía, microscopía, entre otros, estos “constituyen técnicas complejas que permiten un estudio profundo, con exactitud, precisión, cualitativo y cuantitativo”¹¹⁵, y además nos darán una primera aproximación para la expertización de una obra de arte; y así, autenticar o establecer cronologías de una obra, ya sea por el uso de pigmentos, de soportes, o técnicas.

El objetivo fundamental del análisis material de obras de arte es el conocimiento de los pigmentos y demás materiales con los cuales se ejecutó una obra, es decir, “determinar la naturaleza, composición, cualidades, pureza o constitución elemental de una sustancia determinada”¹¹⁶. Dado que todo pigmento, soporte, aglutinante, barniz tienen una época de utilización, identificar el proceso utilizado por el artista permite establecer una datación aproximada de la obra de arte; y además nos permite establecer un plan de conservación o restauración para dicho material, puesto que, “estos sufren alteraciones a causa de la luz, la humedad, la temperatura, y de productos contaminantes”¹¹⁷.

Podemos resumir la importancia del análisis material de obras de arte en tres puntos:

1. Conocer los materiales y las técnicas empleadas por el artista (pigmentos, base de preparación, capa de preparación, capa pictórica).
2. Conocer las técnicas de ejecución de la obra (aplicación de estratos, tipo de instrumental, característica de la pincelada.)
3. Determinar las causas de alteración de la obra. (grietas, craqueladuras)

¹¹⁵ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p. 26.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.* pp. 173-174.

Los materiales usados en las obras pictóricas son de gran importancia al momento de realizar un análisis técnico y artístico. El color, por ejemplo, siempre ha sido relevante y elemental dentro de una cultura, ha sido usado para decorar o embellecer un objeto y también brindar una sensación de movimiento o de quietud.

Se podría afirmar que, los pigmentos son la base material de las pinturas, tanto su composición, como su uso, nos permiten catalogar a una obra artística dentro de un contexto temporal. Así, los primeros pigmentos fueron simplemente pigmentos ocre, que se convertían en pintura añadiendo grasa, o saliva; con el tiempo se fueron agregando diversos tipos de aglutinantes, o secantes que facilitaban y aceleraban el proceso de pintar¹¹⁸.

Los análisis materiales de una obra son complementarios, entre sí, es entonces necesario realizar la mayor cantidad de análisis para estar seguros y dar una catalogación precisa de una obra de arte.

Existen análisis básicos para la datación de una obra, su lado positivo, es que no son invasivos, ni destructivos para la capa pictórica. Pero, también se pueden realizar otros estudios de carácter invasivo-destructivo, en estos es necesario tomar una muestra de la capa pictórica original; consideremos el caso de la estratigrafía, en el que se toman pequeñas muestras, de la capa pictórica; con la intención de analizar los componentes químicos de un pigmento.

Para realizar los estudios invasivos, hay que considerar ciertos factores:

1. Las muestras deben ser extraídas de la capa pictórica original, de las zonas poco importantes, pero representativas.
2. Para evitar destruir la integridad de la obra, se toma una cantidad mínima de muestras, lo que originará una visión parcializada de la obra.
3. El análisis de las muestras nos indicará la composición química de esa porción; cada color, cada capa puede tener diferente tipo de aglutinante, o de

¹¹⁸ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. p. 173.

barniz, una misma obra puede presentar capas superpuestas de barniz o de aglutinante, con diferentes propiedades químicas.

En resumen, los análisis invasivos son de gran ayuda y te permiten tener un mayor rango de conocimiento sobre la obra de arte, sin embargo, este conocimiento es contrarrestado por la acción invasiva y destructiva hacia una obra de arte. Es necesario realizar todos los análisis posibles en una obra para una catalogación lo más certera posible, sin embargo, son suficientes los análisis no invasivos.

2.1 Los materiales y técnicas coloniales: su uso e importancia

La práctica de la obtención de colores requería de técnicas y conocimientos previos sobre su extracción, que se pudieron obtener por lectura, por experiencia o transmisión oral; en el caso quiteño Manuel de Samaniego en su *Tratado de Pintura*, precisa los métodos de extracción y preparación de un pigmento, pero también es posible que el gremio de pintores se valiera del gremio de tintoreros, para la obtención de pigmentos.

El oficio del pintor ya era conocido en el Incaico, estos se dedicaban a plasmar imágenes sobre muros o cerámicas, esta “habilidad y conocimientos de técnicas y materiales anclados en una larga tradición indígena”¹¹⁹ permitió el florecimiento de una larga tradición artística colonial.

Como ya se explicó, las órdenes religiosas tuvieron una importante labor al momento de instruir con nuevos conocimientos y técnicas a la sociedad andina; en este caso Siracusano destaca por sobre las demás ordenes, la labor de los jesuitas en la enseñanza de saberes a partir de la actividad misional.

Con la llegada de los españoles se adquirieron nuevos conceptos artísticos y mecánicos que se mezclaron con las prácticas andinas, para el siglo XVII se señala una división en los oficios, por un lado los ligados al esfuerzo físico y la manipulación de la materia, y por otro, los que implicaba destreza e invención.

Las labores artísticas permitían tener cierta presencia social, limitada por las obligaciones económicas que debían cumplir tanto dentro del gremio como con la administración colonial. En América todos los pigmentos empleados para producir obras artísticas debían pagar impuestos, puesto que “son mercancías tributarias”¹²⁰; mas no así los pigmentos con fines medicinales.

¹¹⁹ Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 147

¹²⁰ *Ibíd.* p. 151

La efectiva circulación de tratados de pintura permitió que los artistas andinos contasen con una amplia gama de técnicas y teorías, para desarrollar la representación solicitada por sus comitentes “aplicaban su ingenio para reinterpretar esa iconografía de acuerdo con las exigencias del comitente o para lograr una tonalidad especial acorde con lo simbólico requerido”¹²¹

Ahora intentaremos interpretarlos desde su contexto histórico, su producción y su uso, y así determinar la importancia que tuvieron dentro de la pintura.

2.1.1 Técnicas artísticas

Las obras pictóricas pueden ser realizadas sobre variedad de soportes madera, metal, lienzo empleando diferentes materiales y técnicas pintura al óleo, tempera, acuarela; cada uno de ellos poseen ingredientes únicos y diferentes a los de otra técnica. Por lo que, cada técnica y material tiene su propia característica y composición química.

Las obras analizadas son pinturas al óleo, sobre diferentes soportes madera, metal y tela. Ahora describiremos el proceso de creación de cada uno de estos.

Pintura al óleo.- Esta técnica ha sido la más utilizada por el brillo, realismo, la profundidad, luminosidad que brinda a la obra, su uso se volvió popular en el Renacimiento Europeo.

La pintura al óleo está compuesta de un pigmento mezclado con aceite vegetal “aceite de nueces, de espliego, pretolio, linaza, y aguarás.”¹²², el más común es la linaza¹²³, este es mezclado con una espátula sobre una superficie de vidrio, esta mezcla se deja secar hasta que obtenga una consistencia pastosa, lo que permite que, al aplicarla, se seque lentamente, sin cambios bruscos de intensidad de color. Al oxidarse el aceite, el pigmento queda sellado, lo que permite un desgaste lento de la pintura.

¹²¹ Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 157.

¹²² Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura*. Valladolid, Editorial MAXTOR, 2011. p. 298

¹²³ Se obtiene al prensar las semillas de lino, lo más maduras y limpias posibles.



- A. Colocar el pigmento sobre una superficie de vidrio, hacer un hueco en el centro y añadir una pequeña cantidad de aceite de linaza.
- B. Mezclar el aceite de linaza y el pigmento con una espátula.
- C. Continuar mezclando, y añadir más aceite si es necesario.
- D. Mientras se mezclan los pigmentos con el aceite, esta mezcla se torna más oscura.
- E. La mezcla de pintura tendrá una consistencia pastosa.
- F. Aplicación de la pintura al soporte.

La pintura al óleo se puede aplicar sobre varias superficies “lienzo, tabla, pared, lamina, vidrio, tafetán y otras sedas, papel y pergamino”¹²⁴.

Óleo sobre tabla.- Se busca que la madera tenga uniformidad en la distribución de la dirección de las vetas y, homogeneidad en aspecto y composición.

Se puede emplear maderas duras o blandas, la elección de la madera se define por su finalidad; si la obra es de gran formato, se emplea maderas blandas, porque estas tienen vetas separadas, con más aire en su interior; por el contrario, si la dimensión de la obra es pequeña se emplea maderas compactas y duras, para evitar que las vetas se interpongan en la composición.

Los tipos de maderas más usadas en Sevilla, a partir del siglo XVI eran:

1. Borne o pino Flandes (dureza: blanda)
2. Cedro de la Habana, cedro, caoba y caobillas. (dureza: dura)
3. Nogal (dureza: dura)
4. Ciprés (dureza: dura)

¹²⁴ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 382

Pacheco postula que las maderas más recomendables en pintura son el borme y el cedro¹²⁵. Para la preparación se le coloca cola de conejo¹²⁶ y yeso grueso, sobre la superficie cinco o seis veces, para dar cuerpo, cuando está seco, se lija la superficie y los filos hasta que quede llano, luego con una brocha se aplica albayalde (blanco de plomo) con aceite de linaza sobre toda la tabla, luego se seca y se pinta. Esta preparación del soporte se realiza para compactar la madera, debido al “riesgo que tienen de abrirse las tablas”¹²⁷

Óleo sobre lienzo.- Las telas están compuestas de dos series de hilos: urdimbre y tramas, que se cruzan y se entrelazan, estas determinan la resistencia de la tela; para la pintura se emplean fibra de lino, cáñamo, yute o algodón.

1. Cáñamo.- Sus fibras miden de 1 a 2 de metros de largo, por lo que son usadas en formatos grandes.
2. Lino.- es el material más empleado, conocido como lienzo; presenta hilos de grosor desigual.
3. Algodón.- muy empleado a finales del siglo XIX, es usado en formatos pequeños, es de textura clara, presenta hilos de grosor uniforme.
4. Yute, de escaso valor y rugoso al tacto.

La tela tiene la característica de absorber la humedad del ambiente, por lo que, los hilos se dilatan con el calor, y se estiran con el frío, lo que ocasiona desgaste y transformaciones en la capa pictórica; debido a la degradación de la celulosa¹²⁸.

La tela se debe templar sobre un bastidor de cuñas, cuidando que los hilos vayan rectos y paralelos a los largueros del bastidor; luego de este procedimiento, se prepara la tela encolando la superficie con cola de conejo, esto aísla el soporte y limita la absorción del pigmento; el tratamiento de tela y el de la capa pictórica hay que considerarlos de

¹²⁵ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 383

¹²⁶ Las colas animales son la piel, huesos, cartílagos cocidos, desengrasados y espesadas; produciendo una sustancia albuminoidea pegajosa.

¹²⁷ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 383

¹²⁸ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p. 132

manera separada, “pues aunque vayan íntimamente relacionados se trata de técnicas específicas para cada caso.”¹²⁹

La aplicación de la cola debe ser suave para evitar la rigidez de la tela, “si la cola es muy fuerte, la tela se agrieta y rompe con facilidad.”¹³⁰, acompañado a este aglutinante, se puede poner una sustancia de carga o relleno como el yeso, que es sulfato de calcio hidratado; luego se pasa piedra pómez para alisar la tela.¹³¹

Antes de poner el óleo es necesario ponerla sobre una superficie pintada, los pigmentos más usados son el blanco de plomo y el minio; del minio Mayerne dice que son como venenos, que hacen morir a los colores que se le ponen por encima¹³².

Al poner los colores es importante que se apliquen al fresco, uno sobre otro, partiendo del más oscuro al más claro, los colores se deben aplicar con cierta “flojedad” para que los tonos superiores no eliminen a los inferiores, sino que se complementen. Se puede aplicar tonos por transparencia, como las veladuras; en este caso, se emplean los colores diáfanos, claros, transparentes para resaltar las figuras, estos se aplican sobre un tono más oscuro, el cual se vela por el superior, en este caso se usa el blanco de plomo, porque brinda solidez y textura a las zonas veladas.

Óleo sobre metal.- Los metales se dilatan con el calor y se contraen con el frío, este coeficiente de dilatación depende del material usado, el cobre ha sido el metal más usado por tener un bajo índice de dilatación. Para su preparación es necesario lijarse, limpiando su superficie de óxidos, luego se aplica con un pincel varias capas delgadas y viscosas de barniz mezclado con aceite de linaza y blanco de plomo.

La mala aplicación de uno de estos materiales produce deformaciones en la capa pictórica, si el barniz es muy líquido, la capa pictórica se agrietará con gran rapidez. Si el óxido no es removido completamente la capa pictórica se tornará verde.

¹²⁹ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. p. 133

¹³⁰ Ana Villarquide. *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Madrid, Editorial NEREA, 2005. p. 208

¹³¹ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 384

¹³² Ana Villarquide. *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Madrid, Editorial NEREA, 2005. p. 220

En la pintura se han empleado las planchas de metales como el cobre, zinc, hierro; siendo la de cobre la más usada por su superficie lisa, “la que atraía a los miniaturistas” en el arte flamenco del siglo XVI. El óleo tiene dificultad para adherirse a la superficie por este motivo se usa el betún. Las superficies son sensibles a los golpes por este motivo se presentan grietas, en la capa pictórica. Presenta la menor sensibilidad al calor y a la humedad, sin embargo al unirse con aceites grasos se vuelve verde, lo que dificulta una buena conservación.

Técnica de mixtión.- Esta técnica se encontró en la llama del corazón, la aureola de san Agustín, el niño, la Virgen, el báculo y la mitra. La técnica es empleada en los “dorados que no van a ser bruñidos”¹³³, se realiza diluyendo el aceite de linaza, con algunos pigmentos secativos y algo de barniz, esta mezcla dejarla reposar entre 3 a 12 horas, cuando está mordiente (pegajoso pero seco), se aplica el mixtión sobre las zonas a dorar, luego se coloca el pan de oro y, una vez seco con una brocha se elimina lo sobrante¹³⁴.

2.1.2 Descripción y características de materiales artísticos

Bermellón.- (Sulfuro de mercurio HgS)

El bermellón o cinabrio es un pigmento anaranjado rojizo, naturalmente se extrae de un mineral de sulfuro de mercurio (cinabrio), presente en España, México y Perú. Artificialmente se ha preparado desde el siglo VII, fundiendo mercurio y azufre en porción de 5 a 1; este pigmento ha sido utilizado desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX, cuando fue reemplazado debido a su alta toxicidad.

El bermellón al mezclarse con el aceite, seca muy lentamente, al mezclarse con aglutinantes acuosos, endurece muy rápidamente, este pigmento al aplicarse sobre una superficie, y dejarlo al sol, se torna oscuro rápidamente, sobre todo aglutinada con temple

¹³³ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p. 146.

¹³⁴ Cenino Cenini. *Tratado de la pintura*. Barcelona, Editorial Meseguer, 1979. p.113.

más que con óleo¹³⁵, para evitar este oscurecimiento se pone blanco de plomo encima, para dar el efecto de veladuras o encarnes.

En América lo conocieron como llimpi o paria, y era utilizado para ceremonias rituales, para dar un tono rojo intenso, por lo que, se encuentra en obras prehispánicas cuzqueñas y alto peruanas; a menudo, se le combinaba con minio.

Blanco de plomo.- (Carbonato básico de plomo $PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$)

También conocido como cerusita, albayalde, blanco de esquisto. El blanco de plomo tiene un tono opaco en comparación al blanco de zinc (pigmento usado a partir del siglo XIX). Este pigmento es de una contextura densa, es empleado para dar volumen en las obras de arte, no se recomienda utilizarlo en una pintura de consistencia suave. Al mezclarse con aceite tiene la característica de secarse rápidamente.

El blanco de plomo se ennegrece o amarillece rápidamente debido a los sulfuros del aire, creando una capa de sulfuro de plomo, “las pinturas al Óleo y aquellas protegidas por una película de barniz intacto no ofrecen este tipo de amarilleo”¹³⁶. Naturalmente se obtiene del mineral hidrocerusita, artificialmente se mezcla láminas de plomo con ácido acético (vinagre).

Su uso es documentado por algunos cronistas desde épocas prehispánicas, Guaman Poma, nos dice que las minas de plomo, de donde se extraía este mineral, fueron descubiertas en tiempos de los Incas, quienes lo conocían como “titi”¹³⁷

A pesar de su presencia en América, se conoce de su importación desde Europa, en la primera mitad del siglo XVIII se menciona en la Audiencia de Charcas, el registro de un envío desde Cádiz con destino a Buenos Aires, en el que se registra un quintal de albayalde en cincuenta reales.

¹³⁵ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p.38.

¹³⁶ Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998. p. 43

¹³⁷ Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 45

El empleo y fabricación del albayalde en América pudo darse bajo los preceptos de los tratados de Pintura, tanto de Pacheco y de Manuel de Samaniego, quienes dicen que este color debe ser molido con agua y secado al sol, después mezclado con aceite de linaza y esta mezcla ponerla sobre el lienzo. Era secativo, se utilizaba en el óleo, mezclados con otros colores o con aceites secantes. Palomino lo consideraba “el pan de la pintura a el óleo, pues sin el no se puede pintar, porque ayuda a todas las colores”¹³⁸

Óxido de hierro.- (FeO)

Los óxidos de hierro son conocidos como “tierras” o colores ocre, existen distintas variedades, cada una generan diferentes colores, las más conocidas son tierras amarillas, rojas, sienas, grises y negras.

Su coloración varía según su contenido de agua. Los ocre varían ampliamente en transparencia, algunos son bastante opacos, “son compatibles con todos los pigmentos y pueden emplearse en todas las técnicas pictóricas”¹³⁹, se mezclan muchas veces entre sí, para obtener mejores propiedades colorantes o cubrientes, por lo que, son usados como aglutinantes oleosos.

Azurita.- (carbonato básico de cobre $\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot 2(\text{CuCO}_3)$)

La azurita, es un pigmento azulado, está compuesto básicamente de carbonato de cobre, naturalmente se encuentra en los depósitos de cobre expuestos a la intemperie, es un mineral que se encuentra asociado en la naturaleza con la malaquita. Cuando tiene una textura gruesa se obtiene un tono más oscuro, mientras que de textura delgada, un tono más claro. Artificialmente se produjo en el siglo XVII, en el siglo XVIII fue remplazado por el “*azul de Prusia*”.

La azurita fue el pigmento azul más importante en la pintura europea durante la edad media y renacimiento. Se degrada rápidamente en pintura al óleo, “presentaba rechazos de

¹³⁸ Myrna Soto. *El arte maestra: Un tratado de Pintura Novohispano*. México, UNAM, 2005. p. 200.

¹³⁹ Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998. p. 60

coloración y verdeaba parcialmente como consecuencia de la formación de oleato de cobre¹⁴⁰ pero tiene buena permanencia en la pintura temple; se degrada en tonos verdes o negros.

El azurita, se mezclaba con esmalte para aparentar el azul ultramarino, que era más costoso y, por ello, escaso en América. El azurita se utilizaba en el Virreinato del Perú entre el XVII y el XVIII, por la amplia presencia de minas “estos polvos azules circularon ampliamente en América debido a la gran cantidad de minas de cobre”¹⁴¹.

A parte del azurita se empleaba, en menor medida, el lapislázuli y el añil. Siracusano señala que no se ha registrado ni un solo caso de uso de lapislázuli en la pintura colonial, solo en la pintura mural de la arquitectura¹⁴². Pacheco menciona la ausencia de lapislázuli, en España por su gran costo. En su ausencia se empleaba el añil, Samaniego cita en su *Tratado de la Pintura*, como se debe preparar el añil, “en grano con meados de 40 días, desaguar, poner alumbre de castilla y hornear, luego mezclar con aceite de lino.”¹⁴³

Resinato de cobre.- (acetato básico de cobre)

También conocido como cardenillo. Es un pigmento verde azulado moderadamente-transparente, muy usado desde la antigüedad hasta el Barroco. A menudo se aplicaba mezclado con otro pigmento o barniz sobre el blanco de plomo o el amarillo de plomo-estaño. Este pigmento cambia de color rápidamente a marrón oscuro o negro.

Se produce artificialmente, cuando las placas de cobre se recubren con vino agriado y se dejan reposar, el ácido acético resultante reaccionaba con el cobre, formando una costra, luego esta es raspada de la placa resultando el pigmento resinato de cobre, “se

¹⁴⁰ Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998. p. 72

¹⁴¹ Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 112.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 77

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 78

oxida en superficie fácilmente al aire, pasando de verde azulado transparente, a pardo opaco”.¹⁴⁴

Siracusano dice que fue un pigmento muy empleado en la pintura colonial andina, para pintar la vegetación, Palomino aconseja que se debe usar para miniaturas e iluminaciones, mientras que Pacheco no recomienda su uso, sino más bien el uso de otros pigmentos como el genulí mezclado con blanco.

En América es conocido como llacse, empleado como una sustancia medicinal. Se sabe que se importaba desde España; en el siglo XVIII se dejó de usar en Europa, mientras en América se seguía empleando.

Minio.- (óxido de plomo Pb_3O_4)

El rojo de plomo o minio es un pigmento denso de color rojo naranja, de textura fina, con baja estabilidad, este rojo fue uno de los primeros pigmentos obtenidos artificialmente que todavía están en uso, se decolora y oscurece en pintura en acuarela. Al mezclarse con aceite, tiene gran permanencia, por ello. es un color adecuado para la técnica de la pintura al óleo.

El minio era recomendable para las encarnaciones, además se utilizaba como secante y como base de preparación, porque era más barato que el bermellón. Samaniego lo llamaba almacre, y lo recomendaba para encarnes “los pintores andinos lo usaron combinado con carmín y con bermellón o como base debajo de otros pigmentos”¹⁴⁵.

Negro de hueso o de carbón.-

El negro de hueso es de un tinte azul-negro y textura muy suave, el negro de hueso es más denso que el negro de carbón, estos se obtienen de la carbonización de huesos o de madera. El negro de hueso y el negro de carbón son colores de gran estabilidad y

¹⁴⁴ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p. 193

¹⁴⁵ Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 111

permanencia, es compatible con todos los otros pigmentos y puede ser utilizado con buenos resultados en todos los medios. El negro de hueso “al microscopio tiene partículas muy burdas e irregulares de taño y forma algunas transparentes otras amorronadas”¹⁴⁶.

Betún de Judea.-

Este mineral se encuentra naturalmente en el mediterráneo, es usado como pegamento, sellador, conservante y aglutinante “retarda el secado de los colores para pintar”¹⁴⁷. No es recomendable para veladuras o fondos, en veladuras se dispersa irregularmente por la superficie pictórica, en los fondos tiende a producir daños en la capa pictórica deteriorando los colores superiores.

Resinas.-

Se empleaba bálsamos de coníferas, trementinas traídas de Venecia. La goma laca, resina de origen animal provenían de la secreción de la cochinilla de laca (*coccus laca*), que se extrae del árbol *Antea frondosa*, se obtenía en gran variedad de formas: en ceras, en escamas, polvo y granos, y en una amplia gama de tonos desde el amarillo pálido hasta el rojo rubí. Forma una película brillante, adhesiva y resistente, por lo que se emplean en la madera, por su cualidad absorbente, lo que hace que un arañazo o golpe se puedan reparar fácilmente con un nuevo pase de la propia goma laca, dejando una capa muy delgada. Siracusano menciona que en la pintura colonial andina se emplea el copal y el damar como barnices.

¹⁴⁶ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.. p. 155

¹⁴⁷ Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998. p. 78

CAPÍTULO 3: EXPERTIZACIÓN DE CUATRO OBRAS DE ARTE

El proceso de expertización de las obras de arte, debe comenzar por una breve descripción física, en la cual podremos observar la clasificación genérica, el tema, las dimensiones, la técnica, el soporte y el material, el estado de conservación y de integridad; estos datos deberán ser tomados como punto de partida, mas no como datos definitivos.

Luego se debe realizar el análisis material de las obras, el cual nos permitirá observar y evaluar las partes mutiladas, o desgastadas, los añadidos, y el reconocimiento de formas o figuras, que por el desgaste hayan desaparecido. Es con esta intención, y con la de causar el menor daño posible a las obras de arte, que se realizaron los siguientes exámenes:

Análisis de la obra bajo luz natural.- Esta nos permite ver “a simple vista”, los rasgos formales, soportes, técnicas y dimensiones de la obra pictórica; tanto por el anverso como por el reverso.

Análisis bajo luz rasante.- Esta nos permite ver las grietas, imperfecciones, irregularidades de la obra pictórica. La fuente de luz surge paralela al cuadro, y debe cambiarse para obtener una buena visión de todos los detalles; resalta las irregularidades mediante la deformación de la imagen.

Análisis a contraluz (por transparencia).- Esta nos ilumina la obra desde un lado (reverso), de manera que se ven los puntos de luz que la atraviesan y que coincidirán con las faltantes de pintura o con los desgastes y rotos de la tela. Este análisis solo se realizó en una obra.

Análisis bajo luz ultravioleta.- Este análisis nos permite realizar un examen superficial de la obra, por su característica de no invasiva, o destructivo, es muy empleado para análisis de pigmentos. Se empleó, una lámpara de luz ultravioleta próxima a la luz visible, la lámpara emite luz UV y luz visible en el espectro de los violetas-azules, por este motivo se puede “ver” con esta lámpara.

La luz Ultravioleta llegará al objeto, excitando ciertas estructuras químicas que reemiten la luz en una longitud de onda diferente a la observada bajo luz natural. Entre más antigua sea la capa pictórica más fluorescencia presentará, así los repintes o transformaciones recientes aparecerán más oscuros; “dos materiales de la misma composición química mostrarán diferentes grados de fluorescencia de acuerdo a su antigüedad.”¹⁴⁸ Los barnices presentan una fluorescencia lechosa, blanquecina y opaca. Cuanto más nuevos, más invisibles.

Esta fluorescencia impide ver la capa pictórica, pero permite apreciar el grosor de la capa de barniz. Así también, las irregularidades en la capa pictórica serán muy evidentes, los golpes en la capa pictórica aparecerán como opacos. Cuando el barniz sea fino la imagen será difusa.

Los repintes, serán más oscuros, por lo que contrastará con la capa original. Cuando el repinte es previo al barnizado el contraste será casi imperceptible. Cualquier discontinuidad en la superficie puede indicar una alteración del barniz o de la pintura.

Macroscopía.- Mediante un microscopio binocular de hasta 500 aumentos, se observa los tratamientos de la capa pictórica, nos da información sobre la manera de pintar (pincelada), el tipo de instrumental empleado (pincel, espátula), la superposición de capas, la localización de lacas transparentes, el aspecto de la capa de barniz, las craqueladuras y las capas de preparación, repintes, origen mineral o sintético de los pigmentos,¹⁴⁹ en general, del estado de conservación de una obra de arte.

Cuentahilos.- Mediante este instrumento se observa la forma en la que está tejido, el soporte, el grosor de los hilos, y la densidad de la tela, que es la cantidad de hilos en un cm².

Posterior a estos análisis se debe realizar un estudio formal, compositivo e iconológico. Para conocer el significado de una obra de arte es necesario, primero, detallar

¹⁴⁸ Ana Villarquide. *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Madrid, Editorial NEREA, 2005. p. 559

¹⁴⁹ Ana Calvo. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.p. 137

lo más acertadamente el contenido temático, natural o primario, es decir, las figuras que componen la obra, sus expresiones, posturas y vestimenta. A partir de esta descripción podemos enumerar los atributos y su significado; los atributos son elementos que identifican a la imagen, están designados de acuerdo a la personalidad, profesión, vida o martirio de una figura religiosa.

Estos datos descriptivos, se los debe comparar con sus diferentes representaciones, creadas en el contexto colonial hispanoamericano y europeo, basándonos en las principales fuentes literarias como la Biblia, Poemas barrocos y medievales. Así también son de especial interés los grabados, “la enorme impronta de grabados y estampas que inundaron el territorio americano en la conquista son puntos clave para el aprendizaje artístico”¹⁵⁰, estas fuentes nos permitirán comparar varios modelos iconográficos de un mismo tema.

Partiendo de estas bases teóricas y metodológicas, procederemos a describir y analizar cada obra:

¹⁵⁰ Hector Schenone. *Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998 p. 197

3.1 Soledad de María



3.1.1 Observación y descripción física

Código del Objeto	MC-A.5-1.245-57
Clasificación genérica	Pintura
Título	Soledad de María
Autor	Anónimo
Siglo /Fecha	Siglo XVIII
Nacionalidad	-----
Firmas/Marcas/inscripciones	-----
Técnicas y materiales	Óleo sobre madera
Medidas	32 x 26.5 cm. Alto: 28,5 cm. Ancho: 23 cm.
Estado de conservación	Fisura y grieta vertical en la parte central; perforación en la parte central superior, con desprendimiento de capa pictórica. Reverso: fisura y grieta vertical en la parte central, dos grietas una en la parte superior izquierda y otra en la parte inferior derecha.
Estado de integridad	Completo
Descripción	Imagen sedente bajo la cruz; con aureola; mirada hacia arriba; manos cruzadas en el pecho; lleva una espada clavada en el pecho, corona de espinas sobre sus piernas. Viste túnica roja; velo blanco y manto azul. Fondo paisajístico

3.1.2 Observación y análisis de la realidad material

Fotos	
Anverso	Reverso
	
<p>Pintura al óleo, sobre un soporte de madera (cedro).</p>	
Luz rasante	
 	<p>Con este análisis podemos distinguir las partes sobresalientes, irregularidades del soporte, y de los pigmentos.</p> <p>En este caso, se aprecia una grieta central vertical que atraviesa, la obra pictórica; así también, un orificio en la parte superior central.</p> <p>Se puede apreciar que la manta blanca debajo de la cruz, tiene una gran carga de pigmento blanco.</p>

Bajo luz ultravioleta



Detalle

Resumen

Detalle de manga

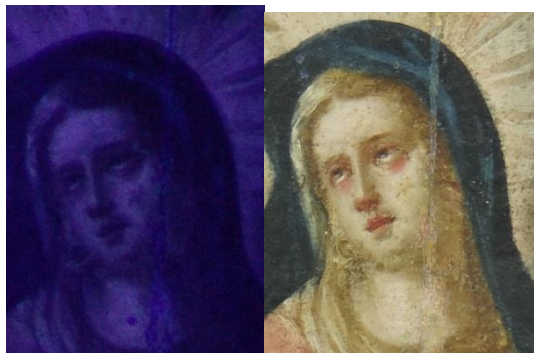


Con este análisis, podemos apreciar el cambio de coloración de un pigmento, bajo luz ultravioleta.


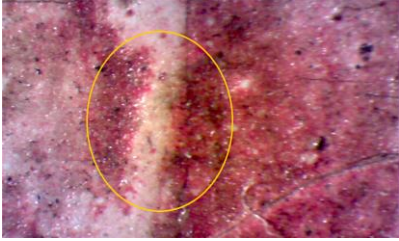

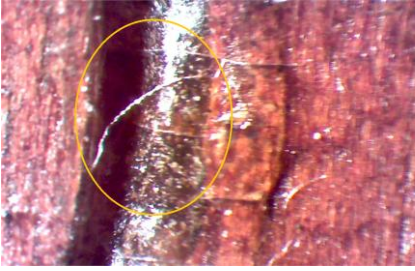
En este caso, se puede observar que el color rojo de la túnica, toma el aspecto de azul oscuro.


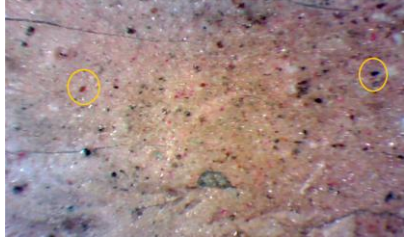
Esto indica que el pigmento usado en la capa pictórica de la túnica es bermellón.

Detalle de manto azul



Se puede observar que el color azul se torna azul oscuro, por lo que se deduce que es azurita.

Detalle de manto blanco	
	<p>Se puede observar que el color blanco se torna violáceo, se puede discernir que se utilizó blanco de plomo (carbonato básico de plomo).</p>
Macrofotografía	
Detalle	Resumen
Detalle de luces de manga	
	<p>Se observa el empleo de veladuras, en las que, primero, se aplica una capa de blanco y, antes de que esta se seque se aplica una pincelada de rojo, para dar distintas tonalidades y con ello lograr un juego de luces y sombras.</p>
Detalle de deterioro (aureola)	
	<p>Se puede apreciar una escama, surgida producto de un golpe en la capa pictórica. Se deduce que la fisura se dio tiempo después de terminado el cuadro, ya que en la ranura no se encuentra restos de barniz.</p>
Detalle grieta reverso	
	<p>A simple vista revisando el anverso de la obra se pensó que la grieta fue contemporánea al momento de creación de la obra, sin embargo en estas imágenes se observa que la obra se segmentó en dos partes, y para ensamblarla se utilizó goma laca.</p>

<p align="center">Detalle labios</p>	<p>Se puede apreciar dos tonalidades de rojo, el primero, tono intenso (A) en las comisuras de la boca, mientras que en los labios se torna más suave (B).</p>
	
<p align="center">Detalle encarne de frente</p>	<p>Se puede apreciar pequeños puntos rojos y negros, estos son restos de los pigmentos mal molidos, el rojo es bermellón y el negro es óxido de hierro.</p>
	

Informe de materiales y pigmentos encontrados

Pigmentos y materiales identificados			
	Pigmento o material	Ubicación	
1	Bermellón	Túnica y labios	
2	Blanco de plomo	Manta debajo de la corona	
4	Barniz antiguo, previo a las craqueladuras	Aureola	
5	Azurita	Manto	
6	Óxido de hierro	Frente	
7	Goma laca	Grieta	

3.1.3 Interpretación iconográfica e iconológica

Descripción formal:

Figura femenina sedente con túnica roja y manto azul, con una corona de espinas sobre su regazo y una espada en su pecho, sentada sobre un montículo marrón y ocre. Fondo paisajístico.

En el centro de la obra encontramos a una figura femenina sedente, con sus rodillas dirigidas hacia su izquierda y su torso de frente al espectador. Su cabeza está inclinada hacia su lado derecho, su mirada dirigida a la esquina superior derecha, labios semi-abiertos, rostro con rasgos caucásicos de cabellera rubia y larga. Sus brazos se encuentran flexionados hacia su pecho, manos superpuestas, la derecha sobre la izquierda.



Viste un manto azul que le cubre parcialmente la cabeza, su hombro y brazo izquierdo hasta su regazo; por debajo del manto viste túnica talar roja, que le cubre desde el cuello, los antebrazos hasta las pantorrillas. Recogido bajo su cuello un tocado blanco.

Sobre su cabeza una aureola blanca, clavada transversalmente sobre la parte izquierda de su pecho una daga, con empuñadura marrón. Sobre su regazo una tela blanca y, sobre esta, una corona de espinas





A sus espaldas, en la parte superior se observa un tronco de madera, además nubes en tonalidades ocre y grises.




Atributos y significados:



Atributo	Significado ¹⁵¹
Aureola	Carácter supra-terrenal, luz divina.
	
Cabello largo	Es una representación de fuerza vital, alegría de vivir, evolución espiritual.
	

¹⁵¹ Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.; Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007.

Corona de espinas	Elemento de la pasión de Cristo, unión entre el cielo, y la tierra.
	
Espada (daga)	Verdad celestial.
	
Manta blanca	Castidad, pureza
	
Manto azul	Revestimiento de poder celestial
	

Nubes	Manifestación de actividad celestial, supra-terrenal.
	
Tocado blanco	Castidad o vocación espiritual
	
Túnica roja	Relacionado con lo terrestre material, y con el alma,
	

Identificación del personaje:

Advocación dolorosa de la Virgen María

Análisis compositivo:



El eje central de la obra es una línea vertical que atraviesa la obra y lo divide en dos partes iguales, izquierda y derecha; también se presenta un eje horizontal que divide la obra en superior e inferior, quedando en el centro de la obra la figura femenina. Esta división en el cuadro permite distribuir el peso de los elementos equitativamente, es así que la figura femenina está dividida en la mitad de forma vertical, y los objetos que esta tiene se encuentran: la espada, en la parte superior, y la cruz, en la parte inferior. No solamente se ve esta división compositiva en la imagen central sino que también se puede apreciar en el fondo paisajista, es así que tenemos en la parte superior a las nubes, y en la parte inferior al montículo.

La figura femenina se encuentra proporcionalmente bien lograda, de acuerdo a lo que dice Pacheco en el Arte de la Pintura, es así que la medida central que es la del rostro, desde la frente hasta el mentón, tiene las mismas dimensiones que la mano, desde el dedo medio hasta la muñeca. En el caso de la medida de los hombros también se nota el uso de proporciones, ya que se puede ver la medida de dos rostros como ancho de los hombros.

El artista logra una perspectiva en la figura femenina, que inicia en las rodillas hasta el torso, y desde la espada, inclinada sobre el pecho, ambas manejadas por el estudio y

aplicación de la línea; pero ya en el fondo, se logra diferenciar una perspectiva pictórica, gracias a las tonalidades frías en el centro que es la parte del cielo, que nos dan la idea de lejanía, y utilizando juegos de luces en la parte superior con las nubes, mientras que el montículo de la parte inferior tiene colores cálidos que hacen que nos dan la idea de cercanía.

La imagen central adquiere volumen gracias al juego de luces y sombras que se da en los pliegues de la vestimenta, manto, túnica, tocado y la contraposición de tonalidades frías como el azul, en el manto y las cálidas, el rojo, en la túnica.

Significado cultural:

La producción artística de los siglos coloniales es en gran medida mariana, la Virgen María fue infinitamente representada, en sus distintas advocaciones. Esto queda muy claro al revisar el número de cofradías dedicadas a alguna advocación mariana:

1. Cofradía de la Virgen del Rosario (Dominicos)
2. Cofradía de Nuestra Señora del Pilar (Franciscanos)
3. Cofradía de Nuestra Señora de la Presentación (en la Catedral de Quito)
4. Cofradía de la Inmaculada Concepción (en la Catedral de Quito)
5. Cofradía de la Virgen de Guápulo
6. Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora

Aunque estas son algunos ejemplos de las cofradías marianas existentes en el ámbito colonial quiteño, ya nos dan una pauta de la variedad de representaciones y advocaciones que pudieron existir en la colonia.

Se pueden encontrar dos modelos iconográficos básicos: la Virgen orante y la Virgen Entronizada, con niño o sin niño. La primera, la Virgen se invoca o es invocada; y la segunda, concentrada en su divinidad y venerada por sus súbditos y devotos.

Nuestra obra pictórica representa a una advocación dolorosa de la Virgen María, que, por el hecho de encontrarse sola bajo la cruz, se ha conocido como María en soledad o

Soledad de María, estas representaciones pertenecen a la actitud orante; surgieron en el siglo IV, con las poesías marianas de San Efrén de Siria, que “nos ofrece una Dolorosa de un barroquismo sentimental”¹⁵²

Primero, describamos la presencia de la corona de espinas, Vorágine en *La Leyenda Dorada* nos dice que la corona de espinas perforó las sienes de Cristo, y su sangre “lavó las manchas de nuestro delito y nos libró de las penas que teníamos que padecer”¹⁵³. Por otro lado, la literatura mística barroca considera que la corona representa la pasión de Cristo “Jesús crucificado es un inmarcesible ramillete de mirra, entre mis pechos morará”¹⁵⁴

Entonces, la presencia de la corona de espinas, hace referencia al martirio “la Virgen es el lirio entre espinas de martirio”¹⁵⁵; además es una de las “armas de Cristo”, estas son los instrumentos de martirio de Jesús; la corona por su forma circular “indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo”¹⁵⁶, es entonces, el símbolo de unión entre lo celestial y lo terrenal. Pacheco en *Arte de la Pintura* nos dice que la corona de espinas debe ser representada como hecha de cambrón, común en la provincia de Judea, “cuyas ramas están llenas de muy fuertes y grandes puntas, y son muy flexibles para fabricar la forma de la corona”¹⁵⁷.

Por otro lado, al fondo de la composición podemos observar en la parte superior, la presencia de nubes, que por el hecho de estar en la región superior del cielo, representan manifestación de la actividad celeste. En este caso, actividad celeste por la muerte de Jesucristo y el lamento de la Virgen María.

Ahora describamos los modelos iconográficos de la espada; en advocaciones dolorosas es común la presencia de una espada o varias espadas, su número y significado

¹⁵² Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 191

¹⁵³ Santiago de la Voragine. *Leyenda dorada*. Madrid, Editorial Alianza, 1982. p 983

¹⁵⁴ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 191 tomado del cantar de los cantares 1,12

¹⁵⁵ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 191

¹⁵⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 347

¹⁵⁷ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 536

dependía del criterio del artista o del comitente, y variaban entre una, cinco, siete, trece e inclusive dice Manuel Trens llegó a ciento cincuenta; el modelo de trece espadas podemos encontrarlo en un grabado del siglo XVI.



Fig. 4 Virgen de Dolores
Siglo XVI

En la mayoría de los casos prevaleció el número siete, que podía hacer referencia a los dolores de la pasión, “probablemente contribuyó a reducir a siete, el número de los dolores, el oficio divino o Breviario, con sus siete horas canónicas”¹⁵⁸

Las horas canónicas se dividen en:

Hora	Etapas de la pasión de Cristo	Pasaje bíblico
Maitines y laudes (medianoche y amanecer)	Prendimiento de Cristo	Mt 26, 47-50
Prima (6 de la mañana)	Interrogatorio	Mt 26, 57-59
Tercia (9 de la mañana)	Flagelación	Mt 27, 27-31
Sexta (mediodía)	Jesús cargando la cruz	Mt 27, 24-26.31
Nona (3 de la tarde)	Crucifixión	Mt 27, 33-35
Vísperas (6 de la tarde)	Descendimiento de la cruz	Mt 27, 57-58
Completas (9 de la noche)	Enterramiento	Mt 27, 60

¹⁵⁸ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 223

O, a los dolores de toda la vida de la Virgen María, a pesar de que no hubo unanimidad en cuanto al significado de las 7 espadas, en España a menudo se hacía referencia a:

- 1° Profecía de Simeón
- 2° Huida a Egipto
- 3° Jesús perdido en el templo
- 4° María encuentra a su hijo en el camino al calvario.
- 5° Jesús es clavado a la cruz
- 6° Descendimiento
- 7° Sepultura de Jesús



Fig. 5 Virgen de los Dolores
Siglo XVII
Tabla pintada
Madrid

La referencia más antigua a una única espada se encuentra en el evangelio de San Lucas, cuando Jesús es presentado en el templo, el profeta Simeón le dice a María “y a ti misma una espada te atravesará el alma” (Lucas. 2, 35).

Posteriormente, durante la edad media Jacopone da Todi escribe la poesía Stabat Mater, la cual sería posteriormente traducida por Lope de Vega, en el siglo XVI¹⁵⁹.

Esta obra comienza:

Versión latina (primer párrafo)	Versión de Lope de Vega
<p><i>Stabat Mater dolorosa</i> <i>Iuxta crucem lacrimosa,</i> <i>Dum pendeat filius.</i> <i>Cuius animam gementem</i> <i>Contristantam et dolentem</i> <i>Pertransivit gladius.</i></p>	<p>La Madre piadosa estaba junto a la cruz y lloraba mientras el Hijo pendía. Cuya alma, triste y llorosa, traspasada y dolorosa, fiero cuchillo tenía.</p>

La literatura española del siglo XVI, adopta de la iconografía cristiana de la edad media, la presencia de una espada o daga, a estas Vírgenes de Dolores, se les conoce propiamente como “la Virgen de la Primera Angustia”¹⁶⁰, ejemplos de este modelo se puede encontrar en la obra del escultor español Francisco Salzillo del siglo XVIII.



Fig. 6 Virgen de la Primera Angustia
Siglo XVIII
Francisco Salzillo
Cádiz.

¹⁵⁹ Alejandro Villareal. *Stabat Mater*. Internet.
<http://bibliaytradicion.wordpress.com/2011/04/23/stabat-mater-dolorosa/> (fecha de consulta: 15 de septiembre de 2012)

¹⁶⁰ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 232

Los vírgenes con una sola espada, sería el modelo sobre el que se realizarían las posteriores representaciones barrocas españolas, “los artistas españoles se apropiaron de él y lo glosaron de una manera muy típica y elocuente, con una fastuosa policromía de sentimientos y actitudes”¹⁶¹ La procesiones sevillanas acostumbran a llevar a las imágenes de Virgen dolorosas cubiertas bajo palio, mientras que las vírgenes gozosas son llevados sin palio.

Además, la representación de la Soledad de María, hace referencia directa a una capilla dedicada a la Virgen, que según el teólogo Domingo Félix Fabri fue erigida en el lugar de la crucifixión, en donde se supone que la Virgen residió desde el momento en que fue consumada la Pasión hasta el día de la resurrección de su hijo.¹⁶²

La imagen de la Soledad de María estuvo presente en la mentalidad quiteña gracias a que en la cofradía de la Virgen del Rosario, los españoles, que salían en procesión el Viernes Santo, llevaban la representación de La Soledad de Nuestra Señora junto con la imagen de Cristo Difunto¹⁶³. Esta devoción se extendió en la iconografía barroca quiteña, así lo muestran varias obras.



Fig. 7 Pintura Virgen de la Soledad, flanqueada por San Domingo de Guzmán y San Francisco de asís, pintura mural en el osario, tras del presbítero. Recoleta de San Diego de Quito

¹⁶¹ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 233

¹⁶² Félix Fabri. *Evagatorium in Terræ Sanctæ, Arabiæ et Egypti peregrinationem*, Volumen 1, 1843, pp. 285-286. Edición digital <http://books.google.com.ec/books?id=vcgBA39SxXAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (fecha de consulta 18 de septiembre de 2012)

¹⁶³ Adriana Pacheco. *La Compassio Mariæ: La imagen pasionista mariana en el círculo monacal carmelita*. En Quitumbe, N° 13, Quito, 2005. p. 63.

En esta obra, se puede apreciar una organización compositiva muy similar a la obra estudiada por nosotros, los elementos faltantes son la corona de espinas y la manta blanca. De hecho en varias representaciones analizadas es notoria la ausencia de la corona de espinas. Además de este mural, se pueden encontrar dos casos más en el siglo XVIII, el primero de un artista anónimo y la segunda de Joseph Cortez Alcocer.



Fig. 8 La Soledad de la Virgen
Anónimo
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo.

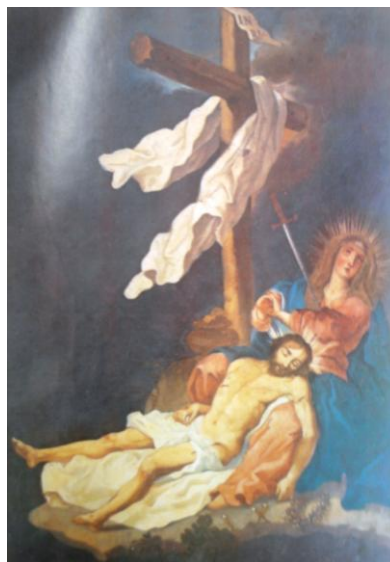


Fig. 9 Cristo en los brazos de su madre
Joseph Cortes Alcocer
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo

La diferencia más notoria entre las dos es la dirección en la que apunta la espada. La segunda obra se podría catalogar como *La piedad* por el hecho de que La Virgen María está sosteniendo a su hijo; a pesar de esto, la presencia de una sola espada nos habla de que este era un modelo iconográfico repetido en la época colonial.

La espada o daga tiene una hoja biselada rematada en punta con dos gavilanes opuestos en forma de voluta, estas características eran comunes en la Audiencia de Quito, así encontramos esta daga.



En lo que respecta a la indumentaria la Virgen lleva una túnica roja, y un manto azul. El manto representa el gesto simbólico de retirarse en sí mismo y en Dios, “revestirse con el manto es indicar que se elige la sabiduría”¹⁶⁴, el hecho de ser de color azul, expresan el desapego frente a los valores de este mundo, el manto azul simboliza el acogimiento celestial y el tocado blanco lo virginal¹⁶⁵. El color blanco, en ciertos casos, también puede representar el duelo ante la muerte, puesto que toda muerte implica un renacimiento.

La túnica, es una vestimenta que por su proximidad al cuerpo simboliza el alma y el espíritu de una persona. El color rojo de la túnica nos hace referencia a la sangre y por lo tanto, ligado a la vida terrestre, al carácter terrenal de la Virgen; se pone el color rojo por debajo del azul como símbolo de reverencia.

En general, en las representaciones marianas se adoptó la indumentaria romana, que consiste, en una túnica y un manto, y un velo para cubrir la cabeza de las matronas. Las vírgenes “casi siempre túnica y manto, more romano cabeza descubierta o ceñida de diadema, corona de princesa o de flores”¹⁶⁶

Esta indumentaria se mantuvo como constante en las representaciones marianas, “aquella permaneció inalterada, en líneas generales, hasta adquirir carácter sagrado”¹⁶⁷. En un inicio las representaciones marianas solo llevaban túnica, sin velo¹⁶⁸ ni manto, puesto que en la cultura judía, solo les era permitido estar sin velo a las vírgenes.

Se pueden ver varias alteraciones, con respecto a la vestimenta de la virgen, en representaciones de etapas de su vida, mas no en las escenas del calvario, en las que, manto azul y túnica roja son la norma.

¹⁶⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 686

¹⁶⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 165

¹⁶⁶ Juan Fernando Roig. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Editorial Omega, 1950. p. 17.

¹⁶⁷ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 613

¹⁶⁸ Juan Fernando Roig. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Editorial Omega, 1950. p. 13.

3.1.4 Conclusiones

Esta obra pudo haber sido realizada en el tercer periodo colonial, a mediados del siglo XVIII, por la destreza artística del pintor exhibida en el uso correcto de veladuras, el efecto de transparencia que consigue en el tocado, además del efecto que consigue en los tonos blancos, en la manta, en la espada, y en la iluminación del rostro, conseguidos simplemente con el pigmento blanco de plomo. El correcto uso de las veladuras recalca la importancia iconográfica de la vestimenta, puesto que sería innecesario velar tonos sin importancia dentro de la composición y, que queden en segundo plano.

En lo que respecta a las características físicas de la figura, nos parece que son la de una mujer española, por su tonalidad de piel y por sus rasgos caucásicos; esto nos permite inferir que, o bien el comitente solicitó esas características o el pintor, que pudo haber sido un español pobre, se tomó esa libertad.

Por el hecho de ser el soporte madera, por el formato pequeño y por el tema tratado inferimos que pudo pertenecer a un retablo, de una iglesia o de un hogar particular, dedicado a las escenas de la pasión de Cristo, o un asunto relacionado al calvario o la Virgen María.



La grieta, que se extiende a lo largo de la obra y que no es contemporánea a su creación, por la falta de restos de la capa pictórica dentro de la misma, nos hace pensar que en algún punto de su historia fue desmontada del retablo, para ser colgada en una pared; pero al realizar un orificio, se partió en la mitad. El surgimiento de esta grieta pudo ocasionar, a su vez, la aparición de craqueladuras en la capa pictórica.

Las craqueladuras también pudieron ser producto de una mala conservación, los cambios bruscos o constantes de temperatura y humedad hacen que la madera se expanda y contraiga constantemente, causando en las capas superficiales craqueladuras, agrietamientos o pérdida de pigmentos.

En base a estos datos proponemos que la ficha de catalogación de esta obra debe tener los siguientes datos:

Método de adquisición	Donación	
Fecha de adquisición	1957	
Fuente de adquisición	Donado por Alberto Mena Caamaño	
Información del nombre del objeto	Soledad de María	
Información del número del objeto	MC-A.5-1.245-57	
	Función del número	Número de inventario
Información de asociación del objeto	Lugar asociado al objeto	Museo Alberto Mena Caamaño
	Tipo de asociación	Adquisición por parte del Museo
Información de colección	Lugar de colección	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño
Información de ingreso del objeto	Propietario actual	Museo Alberto Mana Caamaño
	Fecha de ingreso	1957

	Razón de ingreso	Donación de Alberto Mena Caamaño para la creación de un museo, inaugurado el 3 de noviembre de 1959.
Información de la institución	Nombre de la institución	Museo Alberto Mena Caamaño
	Dirección	García Moreno 887 y Espejo
Información de la locación del objeto	Locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Tipo de locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Locación normal	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
Información de descripción del objeto	Una pintura en óleo sobre madera con dimensiones 28,5 x 23 cm. Es una figura femenina sedente bajo la cruz, mirada hacia su derecha, con una espada clavada en su corazón, corona de espinas sobre su regazo, usa un manto azul y túnica roja. Fondo paisajístico con tonalidades ocre y azules. Fondo de nubes.	
Información de la producción del objeto	Lugar de producción	Quito
	Fecha de producción	Mediados del siglo XVIII
	Nombre de la persona que lo produjo	Anónimo
	Productor de producto	Pintor
Información del título de objeto	Identificación de obra artística	Pintura
	Título	Soledad de María
Información de la imagen	Formato	Vertical
Información de partes y componentes del objeto	Bastidor; marco	32 x 26.5 cm.
	Tela	28.5 cm. x 23 cm.

Información de marcas o inscripciones	Código en la parte posterior	Esquina superior izquierda : 11907-91
		Esquina superior derecha 32256, verticalmente: <i>La via dolores</i>
		Esquina inferior derecha 245, MC-A.5-1.245-57
Información de material y técnica	Identificación del objeto	Pintura
	Técnica	Óleo sobre tabla
	Soporte	Cedro
	Pigmentos	Bermellón, azurita, blanco de plomo, óxidos féreos.
Plan creativo del artista	Correcto uso de los pasos apropiados en la base y capas de preparación, sustentable por la falta de craqueladuras excesivas en la capa pictórica	
Información del tema y asunto	Tema representado	Escena religiosa
	Descripción del tema	Figura femenina con túnica raja y manto azul, manos sobre el pecho, espada clavada en el corazón, corona de espinas sobre su regazo.
	Asunto	Virgen María sedente bajo la cruz.
Recomendaciones	Restauración	Tratamiento de la capa pictórica con técnicas reversibles y no invasivas, y la aplicación de consolidantes a la madera.
	Conservación	Evitar la exposición prolongada a cualquier tipo de luz, mantener en un lugar

		con temperatura controlada.
	Museografía	Si se usa en una exposición, se recomienda ubicarla en un espacio iluminado, por el hecho de tener tonos claros en su composición; las pinturas en madera son muy frágiles por esto se recomienda instalarla en una vitrina climatizada.
Información de reproducción		Es una obra original. El Museo está en derecho sobre el objeto y su reproducción

3.2 Querubín






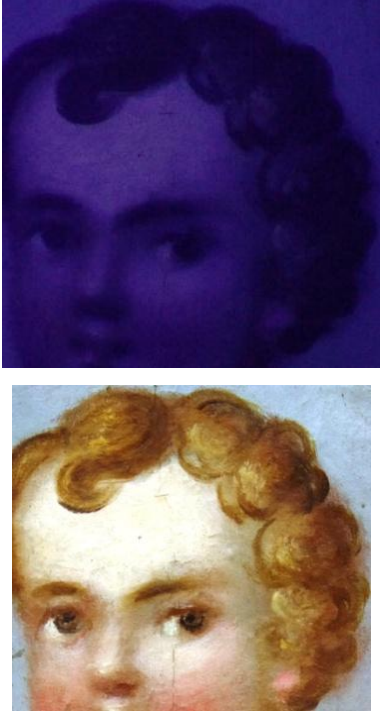


3.2.1 Observación y descripción física

Código del Objeto	MC-A.5-2.17-58
Clasificación genérica	Pintura
Título	Querubín
Autor	Anónimo
Nacionalidad	-----
Siglo /Fecha	Siglo XIX
Firmas/Marcas/inscripciones	-----
Técnicas y materiales	Oleo sobre lienzo
Medidas	Ancho: 21 cm. Largo: 17 cm.
Estado de conservación	Craquelado, desprendimiento de la capa pictórica.
Estado de integridad	Completo
Descripción	Imagen de cabello rubio; ojos azules. Fondo gris.

3.2.2 Observación y análisis de la realidad material

Fotos	
Anverso	Reverso
	
<p>Pintura al óleo sobre tela y adherida a un soporte de madera</p>	


Luz rasante	
	<p>Con este análisis podemos distinguir las partes sobresalientes, irregularidades del soporte, y de los pigmentos.</p> <p>En este caso, se aprecia dobleces o arrugas en la tela.</p> <p>Posiblemente surgidas al momento de adherirla al soporte (madera).</p>
Bajo luz ultravioleta	
	
Detalle	Resumen
Detalle de ala	
	<p>El color blanco de las alas se torna violáceo, se puede discernir que se utilizó blanco de plomo.</p> <p>Además para dar el efecto de alas, se empleó ciertos tonos rojizos, que al verlos en UV se vuelven azul oscuro, son bermellón.</p>

<p align="center">Detalle de rostro y cabello</p>	
	<p>En el cabello se encuentran bermellón, amarillo ocre y óxido de hierro.</p>
<p align="center">Detalle</p>	<p align="center">Resumen</p>
<p align="center">Detalle de labio inferior</p>	
	<p>Se observa restos de la cerda del pincel, puntos negros que son restos del pigmento mal molido.</p>
<p align="center">Detalle de ojo</p>	
	<p>Se observa craqueladuras en la capa pictórica, ocurridas luego de concluir la obra, por la falta de barniz.</p>

Detalle pincelada mechón	
	<p>Se aprecia la pincelada con pincel redondo, con pigmento ocre que puede ser óxido de hierro.</p>

Informe de materiales y pigmentos encontrados

Pigmentos y materiales identificados		
	Pigmento o material	Ubicación
1	Bermellón	Frente
2	Blanco de plomo	Alas
3	Óxido de hierro amarillo	Cabello



3.2.3 Interpretación iconográfica e iconológica

Descripción formal:



Rostro de infante con cabellos rizados, debajo de su cuello un par de alas. Fondo pictórico.

Cabeza de infante dirigida hacia la derecha de la obra, mirada hacia el espectador, con sus labios cerrados, pómulos de tonalidades rojizas. Cabello corto y rizado de tonalidades rojizas y ocres.

Debajo de su cuello dos alas extendidas, de tonalidades blancas con detalles rojizos. Fondo pictórico azul.

Atributos y significados:



Atributo	Significado ¹⁶⁹
Alas	Elevación espiritual, imaginación, pensamiento, inteligencia; “la forma y condición expone la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas”.
	
Cabello	Es una representación de fuerza vital, alegría de vivir, evolución espiritual.
	

¹⁶⁹ Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.; Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007.

Identificación del personaje:

Querubín.

Análisis compositivo:



Esta obra se encuentra dividida en dos, por un eje vertical central, que separa sus alas y divide su rostro en dos lados iguales. Además se puede apreciar que la longitud de las alas, es el mismo que el de la cabeza. La composición de la obra es triangular, con el vértice superior en la punta de la cabeza y los inferiores en las puntas de las alas.

En cuanto a las proporciones del rostro, Pacheco nos dice que el rostro debe estar dividido en tres partes iguales: desde la parte superior de la frente hasta las cejas, desde las cejas hasta la punta de la nariz, y desde la nariz al mentón. En nuestra obra se puede apreciar que solo la medida superior e inferior son iguales pero la intermedia desde las cejas hasta la punta de la nariz tiene una distancia menor.

Significado cultural:

Los querubines, según la Jerarquía Celestial, se encuentran dentro de la primera jerarquía (Epifanía: categoría máxima o superior) junto a los serafines y tronos que en su conjunto pertenecen a la corte celestial. En la Biblia no se hace ninguna referencia a una jerarquía celestial, esta fue propuesta por pseudo Dionisio Aeropagita, quien “admite que

su clasificación de las jerarquías angélicas, no está tomada de la Biblia”¹⁷⁰; a pesar de esto si se menciona, en la biblia, a seres alados de cuatro rostros y cuatro alas (Ezequiel 10:1-20), que son conocidos como Querubines.



Fig. 10 Detalle Iglesia de Santa María d'Esterrí d'Àneu.

Desde inicios del cristianismo las representaciones de los querubines han variado, así, en el siglo XII se da la representación de ángeles, como cabezas aladas, para dar la apariencia de incorporeidad, y como niños representación de inocencia; esta representación tuvo su auge con el arte barroco. Se puede considerar que en el renacimiento quattrocentista, las representaciones adquieren una representación única y característica “adquieren una iconografía personalizada”¹⁷¹

Los querubines se caracterizan porque expresan la sabiduría de Dios, “decuellan por la agudeza de su inteligencia”¹⁷² la denominación de Querubín (en griego querub) demuestra la actitud para conocer y contemplar a Dios, quien se encuentra entronizado sobre los querubines “¡El Señor reina! Tiemblan los pueblos. El tiene su trono sobre los querubines: la tierra vacila.”(Salmos 99,01) es por ello que reciben los más altos dones de su luz “contemplar en su potencia primordial el esplendor teárquico”¹⁷³. Es decir el esplendor del poder de Dios,¹⁷⁴ por este motivo su presencia representa al mundo celeste.

¹⁷⁰ Ruth Caro Scheihing. *Dionisio Aeropagita*. Sinopsis monográfica de aspectos y relaciones del tema de la iluminación y sus correlatos iluminada desde la obra la jerarquía celeste al Corpus Dionysiacum, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. p. 7.

¹⁷¹ Andrés Abad Merchán. *Ángeles, enigma y belleza: la angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, 2002. p. 43.

¹⁷² Santiago de la Voragine. *Leyenda dorada*. Madrid, Editorial Alianza, 1982. p. 623

¹⁷³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 865

¹⁷⁴ Teárquico: teo- Dios, Arquia- poder

El arte de la contrarreforma buscaba crear un vínculo directo entre el cielo y la tierra y, por ello, las representaciones de las jerarquías celestiales, se multiplicaron. Estas representaciones barrocas se caracterizaron por modificar los modelos iconográficos presentes durante toda la edad media, y el renacimiento, que estaban basados en los escritos de Pseudo Dionisio Aeropagita.

Emile Male, menciona que, el Obispo de Rodez, Louis Abelly en 1664, reinterpretó las nueve órdenes celestiales; las cuales serían pintadas por Louis Licherie, en la que los serafines y querubines, como “espíritus próximos a Dios no son más que cabezas aladas de color de fuego”¹⁷⁵. La presencia de alas se ha empleado para exaltar un estado elevado, por encima del mundo de los humanos, no significa capacidad de volar, sino de elevación celestial¹⁷⁶.

Así se observa en estas representaciones, el primero es un grabado en el que se observan varios querubines sobre las nubes, en referencia a su papel como integrantes de la corte celestial.



Fig. 11 Virgen Sagrario
Anónimo
Siglo XVIII
Grabado

Ese modelo se replicaría en todo el arte contrarreformista, es así que encontramos el mismo modelo en el arte colonial quiteño, enmarcando la escena.

¹⁷⁵ Emile Male. *El barroco*. Madrid, Encuentro ediciones, 1987. p. 261

¹⁷⁶ Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996. p.26.



Fig. 12 La Virgen de la Merced
Sor María de la Merced
Siglo XVIII
Óleo sobre tela
Museo de las Conceptas, Cuenca

Los querubines son mencionados en la Biblia como protectores, es frecuente encontrar a querubines con espadas flamígeras, ya que son guardianes del paraíso, “Habiendo expulsado al hombre, puso querubines al oriente del jardín del Edén, y también un remolino que disparaba rayos, para guardar el camino hacia el Árbol de la Vida.” (Gen. 3, 24).

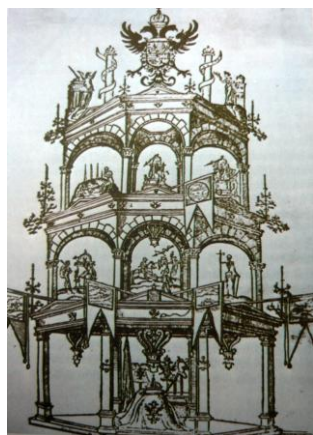
También se puede considerar el caso de querubines usados como decorativos, además de su papel de protectores, Dios ordena que se construya un arca con dos querubines a cada lado “Asimismo hizo dos querubines de oro macizo y los puso en las extremidades del Lugar del Perdón,” (Éxodo 36, 7); de la misma manera que en los casos anteriores, su presencia, en esencia, representa la presencia de la luz divina de Dios.



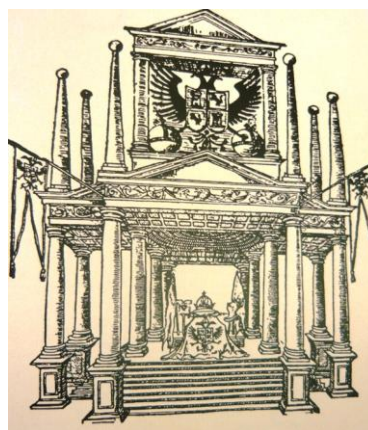
Fig. 13 Querubín
Anónimo
Siglo XVIII
Madera encarnada y policromada
Museo de las Conceptas, Cuenca

Considerando esta atribución, es necesario mencionar la arquitectura efímera, que son monumentos creados solo para el instante festivo, actos rituales o ceremoniales como

los nacimientos, bodas, defunciones, actos religiosos, o las coronaciones reales, eran el momento perfecto para el auge de todas las manifestaciones artísticas, en especial de arquitecturas efímeras; un ejemplo de esto encontramos en España peninsular y en el Virreinato de Nueva España, donde para 1558 se construyeron monumentos en conmemoración del fallecimiento de Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico (1558).



Túmulo de Carlos V en Valladolid
Grabado de Calvete de la Estrella
1559



Túmulo de Carlos V en Méjico
Grabado de Cervantes de Salazar

Una parte integral de las arquitecturas efímeras eran las representaciones angelicales, como representaciones de la presencia de Dios, en este caso mencionamos el pregón realizado en Quito en 1603 en honor a la canonización de Raimundo de Peñafort, en la que nos dice Sebastián, se realizaron cuatro carros alegóricos dedicados al estado angélico, la ley natural, la ley escrita y la ley de gracia.

El primer carro llevaba un fondo decorado con estrellas y planetas, con la figura del padre eterno dominado el conjunto, y estaba cortejado por los arcángeles Miguel, Rafael, Gabriel; seguían en orden descendente los nueve coros angélicos: potestades, virtudes, tronos, dominaciones, querubines, serafines, simbolizados por niños vestidos con trajes de diferentes colores, y portadores de los correspondientes atributos.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Santiago Sebastián. *Barroco y Contrarreforma*. Madrid, Alianza Editorial, 1985. p. 146.

3.2.4 Conclusiones

De esta obra podemos decir que fue creada a finales del XVIII e inicios de XIX, primero, por los pigmentos que se utilizaron, la mayoría de ellos (blanco de plomo y bermellón) dejaron de ser utilizados en la segunda mitad del siglo XIX; segundo, su formato nos habla de una imagen ornamental, aunque con cierta reminiscencia religiosa, esto nos enmarca dentro del fin del tercer periodo cuando se observa la inmersión de una cultura ilustrada, en la sociedad quiteña.

Planteamos la posibilidad de que la obra haya formado parte de una gran tela pintada que sirvió de cortina decorativa a una imagen religiosa, Virgen María o como telón de un túmulo, la que luego de ser desmontada fue cortada y pegada sobre una tabla.



Virgen María
Anónimo
Oleo sobre tela

Por su formato ovalado y por ser una figura individual, inferimos que sirvió de ornamento en algún dormitorio, ya sea dentro de una institución religiosa o dentro de un hogar particular, esto es sustentable por la presencia del gancho en la parte superior de la obra, por lo que pudo estar colgado de un dintel o encima de un espaldar de cama o sillón.

Esta posibilidad puede ser debatida debido a que los querubines que hemos observado en las imágenes previas no tienen cuello, solo son rostros con alas. Basado en esto podemos plantear la posibilidad de que haya sido creado como un retrato, al

momento de su ejecución pudo ser planteada como un homenaje a un niño fallecido, esta hipótesis es discutible por la falta de fuentes que sustenten esta posibilidad en la colonia.

En base a estos datos proponemos que la ficha de catalogación de esta obra debe tener los siguientes datos:

Método de adquisición	Donación	
Fecha de adquisición	1958	
Fuente de adquisición	Donado por Alberto Mena Caamaño	
Información del nombre del objeto	Querubín	
Información del número del objeto	MC-A.5-2.17-58	
	Función del número	Número de inventario
Información de asociación del objeto	Lugar asociado al objeto	Museo Alberto Mena Caamaño
	Tipo de asociación	Adquisición por parte del Museo
Información de colección	Lugar de colección	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño
Información de ingreso del objeto	Propietario actual	Museo Alberto Mana Caamaño
	Fecha de ingreso	1958
	Razón de ingreso	Donación de Alberto Mena Caamaño para la creación de un museo, inaugurado el 3 de noviembre de 1959.
Información de la institución	Nombre de la institución	Museo Alberto Mena Caamaño
	Dirección	García Moreno 887 y Espejo
Información de la locación del objeto	Locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.

	Tipo de locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Locación normal	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
Información de descripción del objeto	Una pintura en óleo sobre tela pegada sobre tabla con borde remachado. Imagen del rostro de un infante, de cabello rizado, rubio, ojos azules, mirada hacia el espectador, con dos alas de color blanco. Fondo gris.	
Información de la producción del objeto	Lugar de producción	Quito
	Fecha de producción	Último cuarto del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX
	Nombre de la persona que lo produjo	Anónimo
	Productor de producto	Pintor
Información del título de objeto	Identificación de obra artística	Pintura
	Título	Querubín
Información de la imagen	Formato	Vertical
Información de partes y componentes del objeto	Tela	21 cm. x 17 cm.
Información de marcas o inscripciones	Código en la parte posterior	Superior centro: #IM 35349
		Centro: 12186-91
		Centro derecha: 12186
		Inferior derecha: MC-A.5-2.17-58
Información de material y técnica	Identificación del objeto	Pintura
	Técnica	Óleo sobre tela
	Soporte	Lino
	Pigmentos	Bermellón, blanco de plomo, óxidos férricos.

Plan creativo del artista	Correcto uso de los pasos apropiados en la base y capas de preparación, sustentable por la falta de craqueladuras y daños excesivos en la capa pictórica	
Información del tema y asunto	Tema representado	Escena religiosa, retrato
	Descripción del tema	Figura de infante de cabello rubio, ojos azules, y dos alas. Fondo con tonalidades azules.
	Asunto	Cabeza de infante con alas
Recomendaciones	Restauración	Tratamiento de la capa pictórica con técnicas reversibles y no invasivas.
	Conservación	Evitar la exposición prolongada a cualquier tipo de luz, mantener en un lugar con temperatura controlada.
	Museografía	Si se usa en una exposición, se recomienda ubicarla en un espacio iluminado, por el hecho de tener tonos claros en su composición
Información de reproducción	Es una obra original. El Museo está en derecho sobre el objeto y su reproducción	

3.3 San Agustín


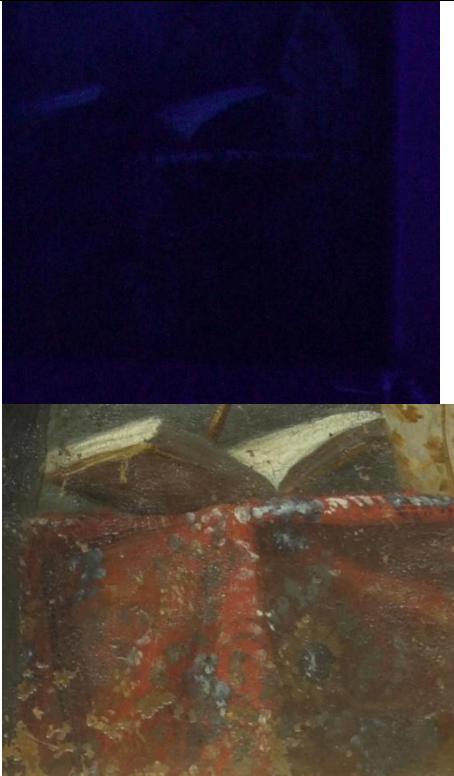


3.3.1 Observación y descripción física


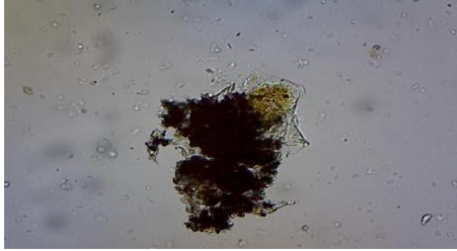
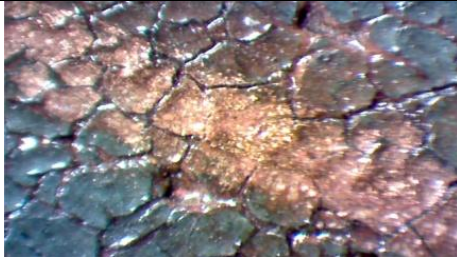
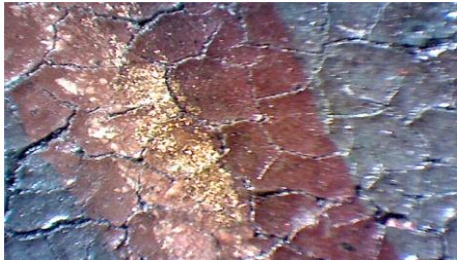
Código del Objeto	MC-A.5-1.192-57
Clasificación genérica	Pintura
Título	San Agustín
Autor	Anónimo
Nacionalidad	-----
Siglo /Fecha	Siglo XVIII
Firmas/Marcas/inscripciones	-----
Técnicas y materiales	Oleo sobre lata
Medidas	28.5 x 24 cm. Alto: 22.5 cm Ancho: 17 cm.
Estado de conservación	Desprendimiento de la capa pictórica y craquelada.
Estado de integridad	Completo
Descripción	Lado izquierdo: San Agustín, de tres cuartos de cuerpo; tonsurado, mirada hacia la virgen que sujeta el niño Jesús; sus brazos en el pecho, en la derecha sujeta un corazón flameante. Viste hábito negro. A sus espaldas se encuentra un ángel. En el lado derecho: sobre las nubes la Virgen y el niño; bajo ellos una mesa en la que están: mitra, báculo y libro.

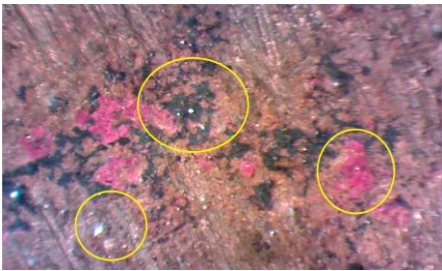
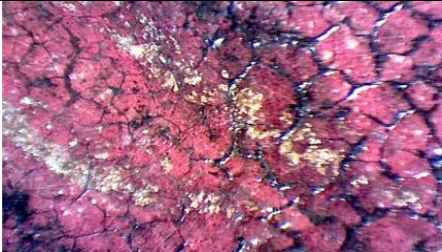
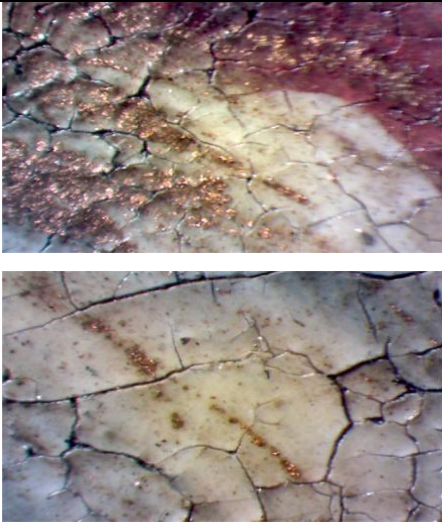
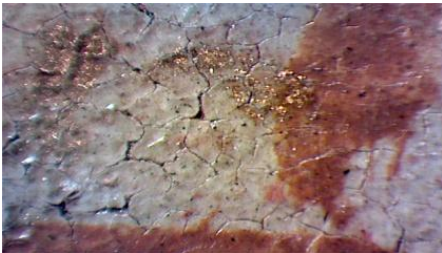
3.3.2 Observación y análisis de la realidad material

Fotos	
Anverso	Reverso
	
Pintura al óleo sobre metal (cobre)	
Luz rasante	
 	<p>Con este análisis podemos distinguir las partes sobresalientes, irregularidades del soporte, y de los pigmentos.</p> <p>En este caso, se aprecian los desgastes en la capa pictórica.</p> <p>Se observa un gran faltante en la capa pictórica, en la mano de la Virgen y el niño.</p>

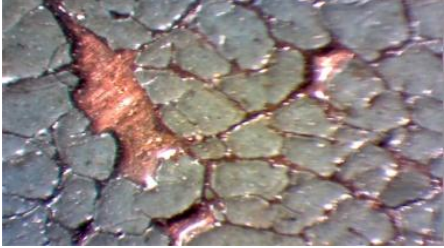
Bajo luz ultravioleta	
	
Detalle	Resumen
Detalle de escritorio	
	<p>El color rojo del escritorio, se torna azul oscuro con la luz ultravioleta entonces es bermellón (cinabrio)¹⁷⁸</p>

¹⁷⁸ Cinabrio o bermellón: es un mineral, sulfuro de mercurio (HgS), compuesto de 85% de mercurio y 15% de azufre.

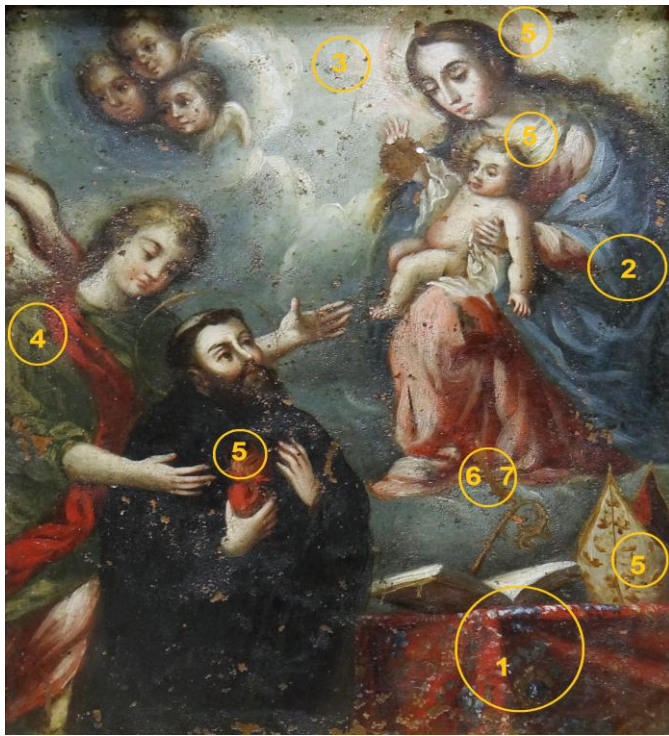
Detalle de manto azul	
	<p>Se observa que el color azul se torna azul oscuro, es azurita.</p>
Detalle	Resumen
Base de preparación	
	<p>Se tomó una muestra del betún en la base de preparación, el betún sirve para que la pintura se agarre al metal.</p>
Detalle aureola	
	<p>Se puede observar restos de oro, posiblemente adheridos a la capa pictórica mediante la técnica de mixtión.</p>
Detalle báculo	
	<p>Se puede observar restos de oro, posiblemente adheridos a la capa pictórica mediante la técnica de mixtión.</p>

<p>Detalle base de preparación</p>	<p>Se puede observar una base roja de minio con la intención de prevenir la oxidación del metal, sobre este una capa de betún sobre el minio¹⁷⁹</p> <p>Así también, se puede apreciar pequeñas manchas verdes, lo cual nos indica la oxidación del metal, en este caso la oxidación del cobre.</p>
	
<p>Detalle de corazón</p>	<p>Se puede observar restos de oro, posiblemente adheridos a la capa pictórica mediante la técnica de mixtión.</p>
	
<p>Detalle aureola de niño</p>	<p>Se puede observar restos de oro, posiblemente adheridos a la capa pictórica mediante la técnica de mixtión.</p>
	
<p>Detalle de mitra</p>	<p>Se puede observar restos de oro, posiblemente adheridos a la capa pictórica mediante la técnica de mixtión.</p>
	

¹⁷⁹ Es un oxido de plomo, Pb_3O_4 .

Detalle de cobre	
	<p>Se puede observar barniz, presente en las craqueladuras, esto nos indica que es aplicado posteriormente. Se observa una gruesa capa de barniz.</p>

Informe de materiales y pigmentos encontrados

Pigmentos y materiales identificados			
	Pigmento o material	Ubicación	
1	Bermellón	Escritorio	
2	Azurita	Manto	
3	Betún	Capa de preparación	
4	Resinato de cobre	Túnica	
5	Pan de oro	Corazón, aureola, mitra.	
6	Minio	Sobre el báculo	
7	Cobre	Sobre el báculo	

3.3.3 Interpretación iconográfica e iconológica

Descripción formal:

Figura masculina de tres cuartos de cuerpo arrodillada, con hábito negro, detrás de él, se encuentra una figura masculina alada con túnica verde y manto cruzado rojo; señalando a una figura femenina sedente con túnica roja y manto azul, con un infante sobre

su regazo, a su costado derecho tres rostros infantiles alados, y debajo de ella un escritorio con una mitra, libro y báculo. Fondo Paisajístico.

Para una descripción detallada y precisa dividiremos a la obra en cuatro cuadrantes, y dentro de cada uno detallaremos a cada personaje u objeto.

Primer cuadrante: Superior izquierdo.

Tres rostros infantiles color encane, con mejillas color carmín, ordenados triangularmente, su mirada hacia su lado inferior derecho, sus cabellos en tonalidad ocre y marrón, dos de ellos presentan inmediatamente a su lado izquierdo bajo sus rostros un ala flexionada de color blanco silueteada con tonalidad marrón; detrás de las imágenes un fondo de tonalidad azul y blanco.

Segundo cuadrante: esquina superior derecha.

Figura femenina sedente, piel color carne, cabello rizado de tonalidades ocre y marrón, que cae sutilmente sobre sus hombros, con aureola dorada sobre su cabeza su mirada dirigida hacia abajo, vestida con túnica color bermellón, manto color azul, el manto y la túnica presentan pliegues.

Su brazo izquierdo semi-flexionado sujetando sobre su regazo a un infante desnudo, con aureola sobre su cabeza, sentado encima de una manta blanca, su mirada está dirigida a su mano que se encuentra estirada y levantada 45° y que sostiene un corazón flameante color bermellón, con llamas de tonalidades doradas.

Tercer cuadrante: esquina inferior izquierda.

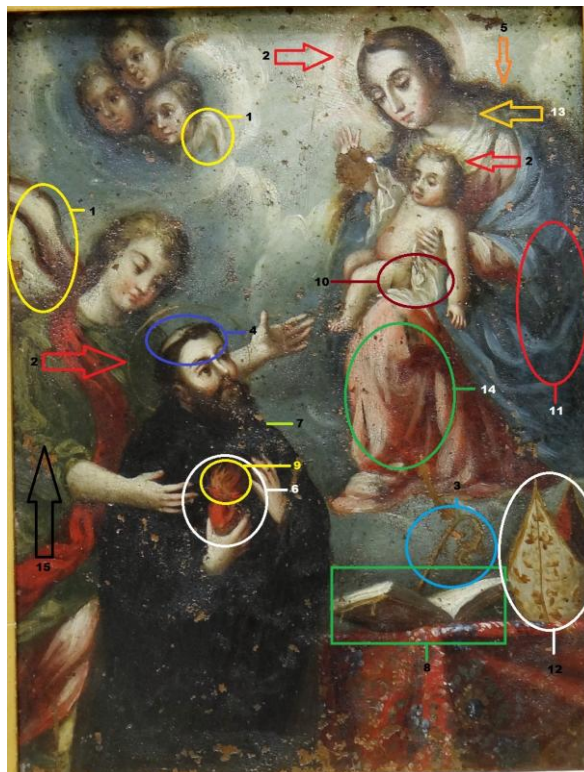
Figura masculina de tres cuartos de cuerpo, rostro encarnado, con barba larga de tonalidades marrones, cabeza tonsurada, con aureola dorada, mirada hacia la esquina superior derecha, su brazo izquierdo flexionado sobre su pecho, dedos entre abiertos; su brazo derecho semi-flexionado hacia su pecho, con su mano derecha sujeta un corazón flameante color bermellón, viste un hábito color negro.





A sus espaldas una figura masculina alada, rostro encarnado, con cabellos rizados en tonalidades ocres y marrones, mirada hacia abajo; su brazo izquierdo flexionado apartado de su cuerpo con la mano extendida; brazo derecho semi-flexionado, con los dedos entre abiertos tocando el hombro de la figura antes mencionada. Vestido con túnica verde, con manto cruzado de color rojo. A sus espaldas dos alas de color blanco siluetadas con tonalidades marrón.

Cuarto cuadrante: esquina inferior derecha






Una mesa cubierta con una tela color bermellón, se encuentran a la derecha una mitra, con detalles dorados e interior rojo, junto a ella un libro abierto; detrás de la mesa un báculo dorado del que sobresale el gancho, del mismo.





Atributos y significados:





Atributo	Significado ¹⁸⁰
Alas	Elevación espiritual, imaginación, pensamiento, inteligencia; la forma y condición expone la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas.
	
Aureola dorada	Carácter supra-terrenal, luz divina.
	
Báculo	Pertenece al obispo, encargado de interpretar la fe; la forma de gancho representa el poder celeste abierto sobre la tierra. Emblema de jurisdicción pastoral, autoridad, celestial.
	
Cabeza tonsurada	Sacrificio voluntario, ascetismo absoluto, penitencia.
	

¹⁸⁰ Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.; Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007.

Cabello largo	Es una representación de fuerza vital, alegría de vivir, evolución espiritual.
	
Corazón	Sede de inteligencia y sabiduría,
	
Hábito negro	Retiro en sí mismo, y en Dios, separación del mundo
	
Libro abierto	Transferencia de pensamiento
	
Llama (fuego)	Purificación, iluminación, amor espiritual
	

Manta blanca	Castidad, pureza
	
Manto azul	Revestimiento de poder celestial
	
Mitra	Perteneciente al obispo
	
Tocado blanco	Castidad o vocación espiritual
	

Túnica roja	Relacionado con lo terrestre material, y con el alma,
	
Túnica verde	Relacionado con lo espiritual y con el alma, esperanza
	

Identificación de personajes:

La figura femenina con manto rojo, túnica azul, es la Virgen María entronizada

El niño en sus brazos es Jesús.

Los tres rostros alados son querubines.

La figura masculina con hábito negro es San Agustín.

La figura masculina alada es un ángel.

Análisis compositivo:

Aunque en la composición, es notorio el uso del dibujo, es el color el predominante, siendo este, el que genera el efecto de volumen en la obra; de igual forma, son los juegos de luz y sombra los que nos permiten identificar las texturas de los mantos y túnicas, al igual que del cabello y las nubes en el fondo; formando una gama de tonalidades rojas-rosáceas, azules – celestes, dorados y ocre, en toda la composición. Además el color también nos plantea la idea de una perspectiva pictórica, que surge gracias al contraste

entre tonalidades frías, en los planos de fondo, y, tonalidades cálidas, en los primeros planos, como: el dorado y el rojo.

Conjuntamente con esta, se puede observar el uso de perspectiva lineal, ninguna de estas dos: la lineal y la pictórica, son predominantes, pero las dos se complementan entre sí, para identificar varios planos superpuestos.



La composición parte de un eje vertical central, el cual divide en dos a la obra; dejando a cada lado seis elementos compositivos, divididos estos, en dos conjuntos, a la izquierda: tres rostros alados, dos imágenes masculinas y el corazón; a la derecha: la imagen femenina, el infante y el corazón; la mitra, el báculo y el libro. Estos a su vez, independientemente forman una composición triangular.



En el caso de la dirección de las miradas en la escena principal, encontramos que todas se relacionan, primero, el ángel, la virgen y el niño miran a San Agustín, quien está mirando a la virgen y al niño con la guía de la mano del ángel y ofreciéndoles su corazón.

Por su parte los tres querubines de la esquina superior derecha no prestan atención a la escena central, sino más bien su mirada está dirigida hacia el exterior de la obra.

Significado cultural:

La composición está cargada de personajes, se puede observar un ángel, San Agustín, La Virgen María, el niño Jesús, y tres querubines.

Primero hablemos del ángel, este pertenece a la tercera jerarquía celestial, junto a los arcángeles, y Principados según, Dionisio Aeropagita y junto a las virtudes según, San Gregorio. En la *Leyenda Dorada* se menciona que la tercera jerarquía ejecuta las obras de Dios “pertenece a la función reveladora”¹⁸¹; los ángeles realizan “tareas que consisten en transmitir mensajes de importancia no grande”¹⁸²

Los Ángeles están basados en antiguas formas de seres sobrenaturales y mágicos, como es el caso de Nike, la diosa griega de la victoria, entre otros. Los ángeles son representantes de Dios, por lo que son considerados como personificaciones de la voluntad de Dios.

En el siglo IV aparecen las imágenes de ángeles con aureola (nimbus), son adolescentes alados vestidos de blanco, llevando en las manos varas de mensajeros, lirios, ramos de palma, espadas flamígeras (para combatir a Satanás), incensarios, banderas o trompetas para anunciar el juicio final. En la edad media y en el renacimiento quattrocentista, los ángeles se representaban cada vez más como seres andróginos o con aspecto de doncella.

La presencia de ángeles en una composición artística es empleada para exaltar la importancia de un personaje, en la obra pictórica estudiada vemos la presencia del ángel tocando el hombro de San Agustín en actitud de presentación ante la Virgen, la imposición de las manos es una transferencia de energía o de potencia de un individuo divino a otro,

¹⁸¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 99

¹⁸² Santiago de la Voragine. *Leyenda dorada*. Madrid, Editorial Alianza, 1982. p 624

además señala Ruth Caro esta actitud simboliza la cualidad de los ángeles por señalar a los santos, el camino, “hasta donde ellos conocen de la luz de Dios”¹⁸³

Por el hecho de que el arte contrarreformista buscaba la unión de lo terrenal con lo celestial, “la aspiración más sentida de la época fue la de unir el cielo con la tierra”¹⁸⁴, es de suma importancia, la presencia de los ángeles, por su papel de intermediarios entre Dios y los humanos.

Pacheco en *Arte de la Pintura* nos describe el modo decoroso de representar a un ángel, los ángeles e deben vestir de acuerdo a su rango.

Ya de Capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de Peregrinos, ya de quías y pastores, ya de guardas y ejecutores de la Diviniza Justicia, ya de embajadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos: acomodando los instrumentos convenientes a cada ejercicio de estos¹⁸⁵.

Dice además,

Se puede usar también de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños volando con decencia y honestidad de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados antiguos de coturnos, y también descalzos. Y generalmente en las túnicas talaras de los pacíficos sedas o linos de varios colores cambiantes que siempre tiren a calidez.¹⁸⁶

Prohíbe las representaciones de ángeles barbados, porque representan, en ellos, indecencia e impropiedad.¹⁸⁷

Por su parte, San Agustín se encuentra arrodillado ante la Virgen y el niño, esta actitud nos dice Manuel Trens no es para pedir o refugiarse “sino simplemente a admirarla

¹⁸³ Ruth Caro Scheihing. *Dionisio Aeropagita*. Sinopsis monográfica de aspectos y relaciones del tema de la iluminación y sus correlatos iluminada desde la obra la jerarquía celeste al Corpus Dionysiacum, pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. p. 7.

¹⁸⁴ Emile Male. *El barroco*. Madrid, Encuentro ediciones, 1987. p. 263

¹⁸⁵ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 476-477

¹⁸⁶ *Ibíd.* p. 477

¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 478

y a sentir el piadoso orgullo de estar a su lado como presentes bienaventurados del cielo.»¹⁸⁸

En el momento en que San Agustín asume la posición de rodillas, este se rinde, se humilla y actúa como vasallo ante otro, puesto que estar arrodillado, es esencialmente, un símbolo de veneración. Esta posición es empleada por todo tipo de santos, como se puede apreciar en grabados y pinturas.



Fig. 14 Virgen de Misericordia

Siglo XVIII
Grabado

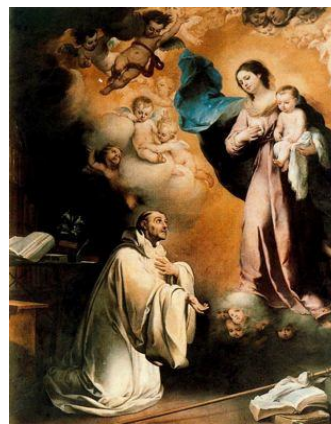


Fig. 15 Aparición de la Virgen a San

Bernardo
Bartolomé Murillo
1650
Óleo sobre lienzo

San Agustín fue obispo de Hipona, por ello en las representaciones artísticas ha sido representado con casulla, mitra y báculo, además es considerado como uno de los Padres de la Iglesia latina junto con San Gregorio Magno, San Jerónimo y San Ambrosio, por ello, además de la indumentaria que les corresponda según su jerarquía eclesiástica, tienen el libro y la pluma de ave.

En las representaciones de los obispos, estos visten de pontifical con ancha casulla y báculo. El báculo se considera un atributo desde el siglo XII, mientras que la mitra desde el siglo XIII.¹⁸⁹ A finales del gótico la casulla se reemplaza por la capa pluvial.

¹⁸⁸ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 397

¹⁸⁹ Juan Fernando Roig. *La iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950 .p 14



Fig. 16 San Agustín
Piero della Francesca
1454
Técnica mixta sobre tabla

Además los fundadores de órdenes religiosas sostienen en el brazo una maqueta de la iglesia, “a la que iluminan con rayos que parten de la palma de la mano, para indicar que con su doctrina los tuvieron e iluminaron a la iglesia”¹⁹⁰, así se observa en el frontón de la iglesia de San Agustín en Quito. Además, en algunos casos tienen el libro de la regla, y un bordón que termina en cruz.

La orden de los agustinos viste hábito talar de paño negro con anchas mangas con cinturón de cuero, también negro, que pende por el lado derecho; esclavina con capuchón del mismo color del hábito, en algunas representaciones barrocas españolas esta es la vestimenta usada por San Agustín.

Como fuentes grabadas para las representaciones artísticas se puede tomar las obras creadas por George Maigret y Hieronymus Petri, y grabadas por Schelte de Bolswert.¹⁹¹ En ellas se lo representa como un adulto barbado, puesto que fue nombrado obispo a los 30 años, con cabeza tonsurada.

¹⁹⁰ Juan Fernando Roig. *La iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950 .p.15

¹⁹¹ *Iconographia magni patris Aurelli Augustini : Hipponensis episcopi, et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Internet.

<http://digital.library.villanova.edu/Contributions%20from%20Augustinian%20Theologians%20and%20Scholars/ContributionsfromAugustinianTheologiansandScholars-00001.xml> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2012)

En el primer grabado se observa el nombramiento de San Agustín como Obispo, se destaca la mitra, báculo y capa pluvial.



Fig. 17

En el segundo grabado, se observa a San Agustín escribiendo sobre la Trinidad, vestido con habito y esclavina, cabeza tonsurada.



Fig. 18



Fig 19

En la tercera San Agustín presenta un corazón flameante al niño Jesús que está sentado sobre el regazo de la Virgen.

A partir del siglo XV el corazón flameante es atributo de San Agustín¹⁹², este es un atributo habitual, a veces atravesado por una o tres flechas, el cual es mencionado en el IX libro de sus confesiones “Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor”, Reau¹⁹³ dice que por este motivo pertenece a la categoría de los cardióforos¹⁹⁴, se llama así a los que ofrecen su corazón.

Otros atributos que usualmente están relacionados, son un niño con una concha, debido a una leyenda de su vida, escrita por el dominico Thomas de Cantimpré, “el niño se esforzaba en la playa queriendo vaciar el mar con una concha o cuchara: la empresa era tan insensata como pretender explicar el misterio de la Santísima Trinidad”¹⁹⁵, si bien esta leyenda es conocida como un pasaje de la vida de San Agustín, esta en un inicio más bien fue una historia usada por predicadores al momento de enseñar el misterio de la Trinidad; la figura de San Agustín se añadiría en el siglo XV.



Fig. 20 La visión de san Agustín
Boticelli.

En ciertos casos, es común encontrar a sus atributos en el suelo, lo cual, dice Roig, significa la lucha contra los herejes y doctrinas, en particular el maniqueísmo, del cual fue en un inicio de su vida partidario.

¹⁹² Juan Fernando Roig. *La iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950 .p. 34

¹⁹³ Louis Reau, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, volumen 3, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2000. p. 38

¹⁹⁴ Phoros: nombre dada al tributo ofrecido a los atenienses por la Liga de Delos.

¹⁹⁵ Louis Reau, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, volumen 3, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2000. p. 37.



Fig. 21 San Agustín entre Cristo y la Virgen
Murillo

Considerando que los modelos iconográficos fueron tomados de la literatura mística podemos considerar el grabado del libro *Imagen Vitae Teresianae*, en el cual se explica la importancia y significado de cada una de las partes de la cabeza.

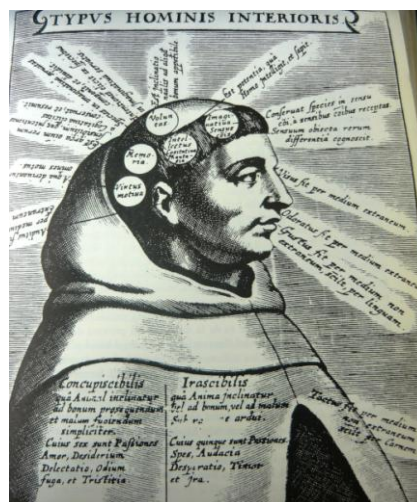


Fig. 22 Grabado tomado de *Imagen Vitae Teresaniae*

En la parte tonsurada de la cabeza radica la voluntad y el intelecto, de estas dice: *“Voluntad es la tendencia a coartar el bien deseable”, “Intelecto es el poder por el cual el hombre es entendido y sabio”*

La orden agustina fue fundada en el siglo XIII y fue una de las primeras que llegó a Quito, en 1573, como ya se mencionó su presencia en el arte quiteño fue de suma importancia. Las representaciones de San Agustín replican el modelo europeo un personaje con capa pluvial, báculo, libro y corazón llameante, como se aprecia en la obra de Bernardo Rodríguez.



Fig. 23 San Agustín
Bernardo Rodríguez
1796

Óleo lienzo

Convento Máximo de San Agustín

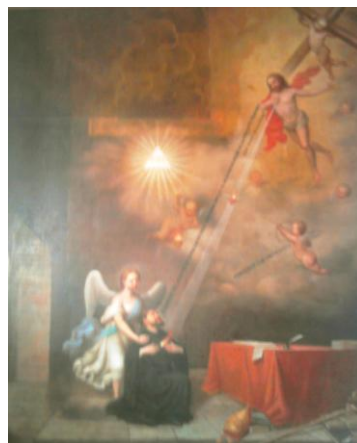


Fig. 24 San Agustín
Luis Cadena
Siglo XIX

Óleo sobre lienzo

Convento Máximo de San Agustín

En la obra de Luis Cadena se observa a San Agustín arrodillado presentando su corazón flameante, siendo tocado en el hombro por un ángel.

Ahora observemos a la Virgen y el niño, el culto mariano ha sido de suma importancia dentro del cristianismo, no solo por su papel dentro de la cristiandad, sino también por su carácter y condición de madre protectora. Esto es verificable en las diversas representaciones iconográficas que se han producido de la Virgen María. Estos narran no solo pasajes de su vida, sino también escenas, relacionadas con alguna figura religiosa, por ejemplo, un santo. Es con estas características, de madre protectora siendo venerada, y como baluarte del cristianismo, que llega el culto mariano a los territorios españoles en América.

Es común la presencia de la Virgen María dentro de representaciones agustinas, en las que entrega una correa. Esta advocación mariana, *la Virgen de la Correa* hace referencia al pasaje de la vida de Santa Mónica, madre de San Agustín, cuando se le presentó la Virgen y le entregó una correa, la cual fue ceñida por San Agustín y posteriormente por los monjes agustinos.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p.94



Fig. 25 Nuestra Señora de la Correa
Siglo XVIII
Grabado

Como ya se mencionó, se pueden encontrar dos modelos iconográficos básicos: la Virgen orante y la Virgen Entronizada, con niño o sin niño, en nuestro caso, es la Virgen entronizada con niño, es decir que está en actitud pasiva siendo venerada por sus súbditos y devotos, esta postura es conocida en la iconografía bizantina como Theotokos, que significa “la que dio luz a Dios” representada en Majestad como trono de Dios.

Primero, la postura del niño, se puede tomar como modelo iconográfico a varias representaciones marianas en las que el niño es sostenido con la mano izquierda sobre el regazo de la virgen, de esta postura dice Manuel Trens, que va de acuerdo con el instinto maternal, la mano derecha queda libre, “expedita para acariciar al niño, o para emplearla en las más diversas tareas o posturas”¹⁹⁷, esta especie de regla se emplea casi constantemente en las representaciones marianas. Así se puede observar en esta representación de la Virgen con el niño en el brazo izquierdo.

¹⁹⁷ Manuel Trens. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947. p 610



Fig. 26 Virgen con niño
Giotto
1320
Temple sobre tabla

Aunque son raros los casos en que el niño es sostenido con el brazo derecho, si existen, en estos la Virgen está amamantando al niño “Galaktotrophousa”, o el niño acariciando a su madre “Eleusa”, o la Virgen sostiene al niño con ambas manos en actitud de presentación.



Fig. 27 Adoración de los reyes magos
Luca di Tomme
1360



Fig. 28 Madonna Litta
Leonardo Da Vinci
1490

Finalmente, consideremos el caso de los tres querubines en la esquina superior derecha de nuestra obra; nos extraña que su mirada esté dirigida hacia afuera del cuadro, cuando en todas las representaciones que hemos analizado se observa que los querubines como parte de la corte celestial, miran a la Trinidad, a la Virgen, al niño, a un santo, en síntesis a una escena o personaje importante.

3.3.4 Conclusiones

De esta obra podemos decir que fue realizada a inicios del tercer periodo colonial, por la presencia de muchos elementos desconcertantes, primero, en la base de preparación se emplea minio, el cual como ya vimos previamente no era recomendado por Mayerne, puesto que opaca los colores y por el desgaste que producía a futuro en las pinturas. Segundo, se observa la presencia de oxidación en el metal, lo cual indica que el metal no se lijó correctamente para eliminar cualquier rastro de óxido.

En lo que respecta a la parte artística compositiva encontramos ciertas interrogantes, la dirección de la mirada de los querubines, ¿hacia dónde miran los querubines? y ¿por qué están mirando al exterior de la obra? Es importante recalcar que la obra no pudo ser recortada de ninguna forma, por la dificultad de manipular o cortar el soporte metálico. Esto nos plantea dos hipótesis: la primera, la obra pudo ser parte de un conjunto pictórico, entonces, la dirección de la mirada de los querubines pudo ser una técnica del artista o artista para relacionar todas las obras del conjunto; y, la segunda, esta obra fue realizada por un artista sin experiencia o por un grupo de aprendices, los cuales añadieron los querubines para equilibrar la composición, sin importar sus actitudes, ni posturas.

Podemos descartar la primera hipótesis por la falta de fuentes pictóricas con las mismas características, por el contrario encontramos representaciones pictóricas independientes, compositivamente, dentro de un conjunto. La segunda hipótesis es sustentada por la falta de una perspectiva lineal bien lograda, por la sencillez compositiva, pero sobre todo por el error en las dimensiones de los personajes, el más notable es el brazo del niño, si se parase la punta de su mano izquierda tocaría su rodilla; de la misma la Virgen, si se parase tendría el doble de la altura de los personajes masculinos. Por su parte, si consideramos que San Agustín está arrodillado entonces el ángel sería de menor altura que la de San Agustín.

La mala aplicación de uno de estos materiales produce deformaciones en la capa pictórica, si el barniz es muy líquido, la capa pictórica se agrietara con gran rapidez. Si el óxido no es removido completamente la capa pictórica se tornará verde.

En base a estos datos proponemos que la ficha de catalogación de esta obra debe tener los siguientes datos:

Método de adquisición	Donación	
Fecha de adquisición	1957	
Fuente de adquisición	Donado por Alberto Mena Caamaño	
Información del nombre del objeto	San Agustín	
Información del número del objeto	MC-A.5-1.192-57	
	Función del número	Número de inventario
Información de asociación del objeto	Lugar asociado al objeto	Museo Alberto Mena Caamaño
	Tipo de asociación	Adquisición por parte del Museo
Información de colección	Lugar de colección	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño
Información de ingreso del objeto	Propietario actual	Museo Alberto Mana Caamaño
	Fecha de ingreso	1957
	Razón de ingreso	Donación de Alberto Mena Caamaño para la creación de un museo, inaugurado el 3 de noviembre de 1959.
Información de la institución	Nombre de la institución	Museo Alberto Mena Caamaño
	Dirección	García Moreno 887 y Espejo
Información de la locación del objeto	Locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Tipo de locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.

	Locación normal	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
Información de descripción del objeto	<p>Una pintura en óleo sobre cobre.</p> <p>Lado izquierdo: Figura masculina arrodilla con hábito negro y cabello tonsurado, mano izquierda sobre su pecho, mano derecha sosteniendo un corazón flameante, a sus espaldas una figura alada con una túnica verde.</p> <p>Lado derecho: figura femenina sedente con un niño en sus brazos, el cual tiene un corazón flameante en su mano derecha.</p> <p>Debajo de ellos un escritorio con una mitra, un libro y un báculo.</p> <p>En la esquina superior izquierda tres rostros alados.</p>	
Información de la producción del objeto	Lugar de producción	Quito
	Fecha de producción	Inicios del siglo XVIII
	Nombre de la persona que lo produjo	Anónimo
	Productor de producto	Pintor
Información del título de objeto	Identificación de obra artística	Pintura
	Título	San Agustín
Información de la imagen	Formato	Vertical
Información de partes y componentes del objeto	Tela	21 cm. x 17 cm.
Información de marcas o inscripciones	Código en la parte posterior	Esquina superior izquierda (marco): 12984-91
		C Superior centro: 12084-91
		Inferior derecha: MC-A.5-1.192-57,MB-17-01-03-H017-09-225
Información de material y técnica	Identificación del objeto	Pintura
	Técnica	Óleo sobre cobre

	Soporte	Cobre
	Pigmentos	Bermellón, blanco de plomo, óxidos féreos, negro de hueso o de carbón, resinato de cobre, azurita, pan de oro.
Plan creativo del artista	Falla en la preparación del metal puesto que presenta manchas verdes producidas por la oxidación, falla en la base de preparación al usar minio el cual agilizó el desgaste de la capa pictórica; restauración en algún punto de su historia por la presencia de barniz en las craqueladuras.	
Información del tema y asunto	Tema representado	Escena religiosa
	Descripción del tema	Figura masculina son hábito negro, corazón flamante en su mano derecha, arrodillado ante una figura femenina con niño sobre su regazo.
	Asunto	San Agustín en actitud de humildad presentado por un ángel ante la Virgen María y el niño Jesús.
Recomendaciones	Restauración	Tratamiento de la capa pictórica con técnicas reversibles y no invasivas.
	Conservación	Evitar la exposición prolongada a cualquier tipo de luz, mantener en un lugar con temperatura controlada.

	Museografía	Si se usa en una exposición, se recomienda ubicarla en un espacio poco iluminado, por el hecho de ser una composición de tonalidades oscuras.
Información de reproducción	Es una obra original. El Museo está en derecho sobre el objeto y su reproducción	

3.4 San Miguel Arcángel




3.4.1 Observación y descripción física

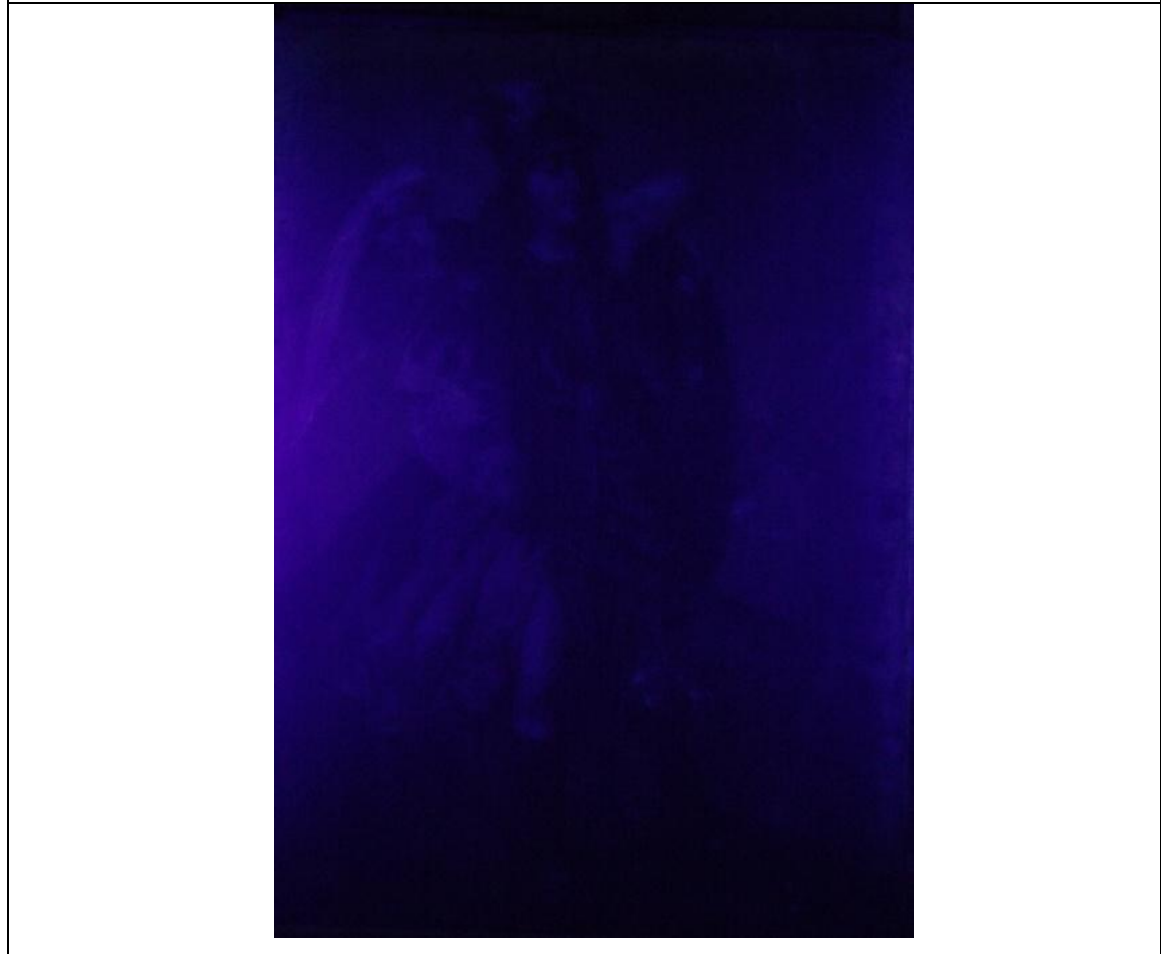
Código del Objeto	MC-A.5-2.53-58
Clasificación genérica	Pintura
Título	San Miguel el arcángel
Autor	Anónimo
Nacionalidad	-----
Siglo /Fecha	Siglo XVIII
Firmas/Marcas/inscripciones	Qvis
Técnicas y materiales	óleo sobre lienzo
Medidas	103 x 81 cm. Ancho 54.5 cm Largo: 76 cm.
Estado de conservación	Craquelado, perforaciones y desprendimientos de la capa pictórica.
Estado de integridad	Completo
Descripción	Imagen de cuerpo entero: cabello largo; alado en su mano izquierda sujeta escudo y en la derecha una espada. Viste túnica roja, yelmo, coraza y polainas; manto cruzado color verde. Fondo de nubes.



3.4.2 Observación y análisis de la realidad material

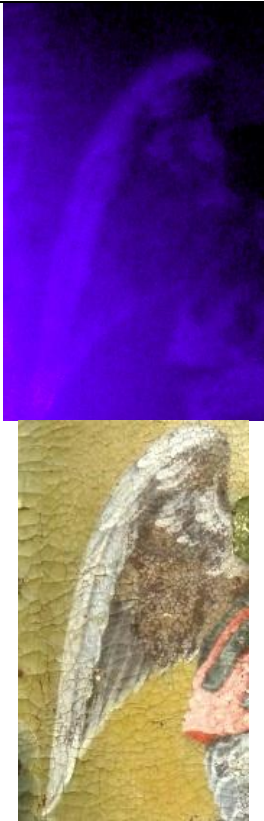

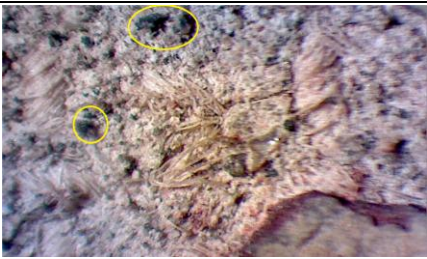
Fotos	
Anverso	Reverso
	
Pintura al óleo sobre tela	
Luz rasante	
	<p>Con este análisis podemos distinguir las partes sobresalientes, irregularidades del soporte, y de los pigmentos.</p> <p>En este caso, se aprecia las irregularidades y el desgaste del soporte, producto del encogimiento de la tela.</p>

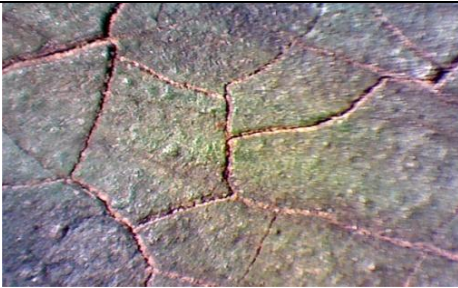
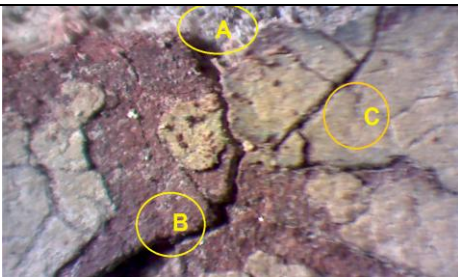
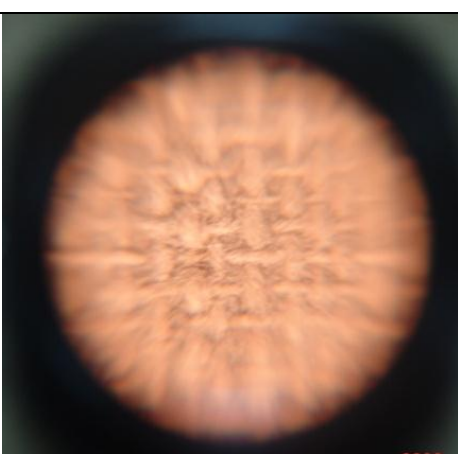
Contraluz	
	<p>Con este análisis podemos distinguir las partes faltantes, desprendimientos y desgastes.</p> <p>En este caso, se puede apreciar los desgastes en la capa pictórica, a la altura de la mano derecha, y a la altura del escudo y la pierna izquierda.</p>

Bajo luz ultravioleta



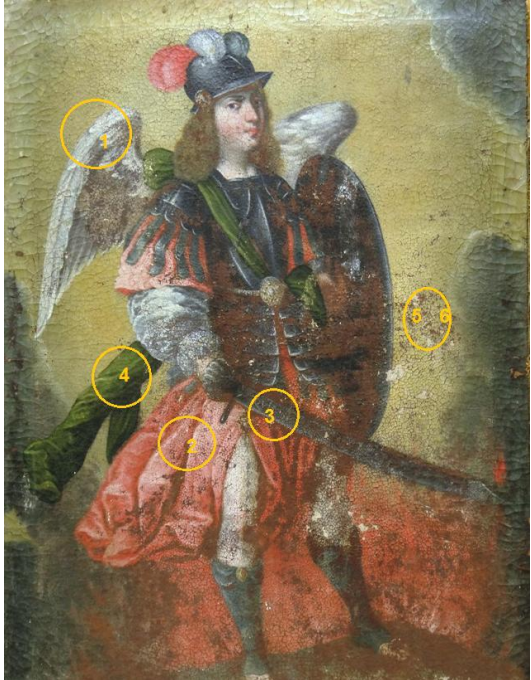
Detalle	Resumen
<p data-bbox="373 286 611 320">Detalle de túnica</p> 	<p data-bbox="735 562 1393 651">Se observa que el color rojo se torna azul oscuro por lo que es bermellón.</p> <p data-bbox="735 725 1393 869">El negro de la espada se opaca, por lo que puede ser un pigmento negro de humo o de hueso, no se distingue bajo el UV.</p>
<p data-bbox="260 1055 703 1088">Detalle de manto cruzado verde</p> 	<p data-bbox="735 1503 1393 1646">Se puede observar que el color verde se hace negro, por lo cual, se presume que el pigmento es resinato de cobre.</p>

<p align="center">Detalle de ala</p>	
	<p>Se puede observar que el color blanco se torna violáceo, se puede discernir que se utilizó blanco de plomo (carbonato básico de plomo).</p> <p>Además se puede ver ciertos tonos plumizos que pueden ser producto del óxido de hierro negro.</p>
<p align="center">Detalle</p>	<p align="center">Resumen</p>
<p align="center">Detalle de espada</p>	
	<p>Punta de la v, presenta craquelado, la craquelación se presentó por una mala utilización del aceite secativo o del barniz. El craquelado puede ser contemporáneo a la creación de la obra, porque las rajaduras son pequeñas, uniformes y están presentes en toda la obra.</p>
<p align="center">Base de preparación</p>	
	<p>Se observan pequeños puntos negros que pueden ser restos de cola de conejo, aunque por su grosor y el desgaste de la capa pictórica, se puede decir que era cola de carpintero, usado como aglutinante en la base de preparación</p>

<p align="center">Detalle de craqueladuras</p>	 <p>Se observa la presencia de craqueladuras en la mayor parte de la obra; producidos por el mal empleo del barniz.</p>
<p align="center">Detalle de estratos</p>	 <p>Se pueden observar los estratos, primero se da una base blanca (A) que puede ser blanco de plomo, sobre este una base roja (B) posiblemente minio, y sobre este, el color (C).</p>
<p align="center">Cuentahilos</p>	 <p>Se puede apreciar hilos de diferente grosor tanto en la trama como en la urdimbre.</p>

Informe de materiales y pigmentos encontrados

Pigmentos y materiales identificados		
	Pigmento o material	Ubicación
1	Blanco de plomo	Ala
2	Bermellón	Túnica
3	Negro de hueso o carbón	Espada
4	Resinato de cobre	Manto cruzado
5	Cola de carpintero o conejo	Capa de preparación
6	Minio	Sobre el báculo



3.4.3 Interpretación iconográfica e iconológica

Descripción formal:

Figura masculina alada de pie, con indumentaria militar, porta una espada y un escudo, fondo pictórico.

Es una figura masculina alada de pie, cuerpo dirigido hacia su lado izquierdo, piernas semi-abiertas, su pie izquierdo apuntando hacia la izquierda, y el derecho apuntando al espectador. Su cabeza está de perfil, dirigida hacia la izquierda, mirada hacia el espectador, boca cerrada, nariz puntiaguda, cabellera color castaño claro, rizada y larga, de sus espaldas salen un par de alas semi-extendidas de tonalidades blancas y ocre. Su brazo derecho está semi-flexionado, pegado a su cuerpo, el brazo izquierdo no se identifica.

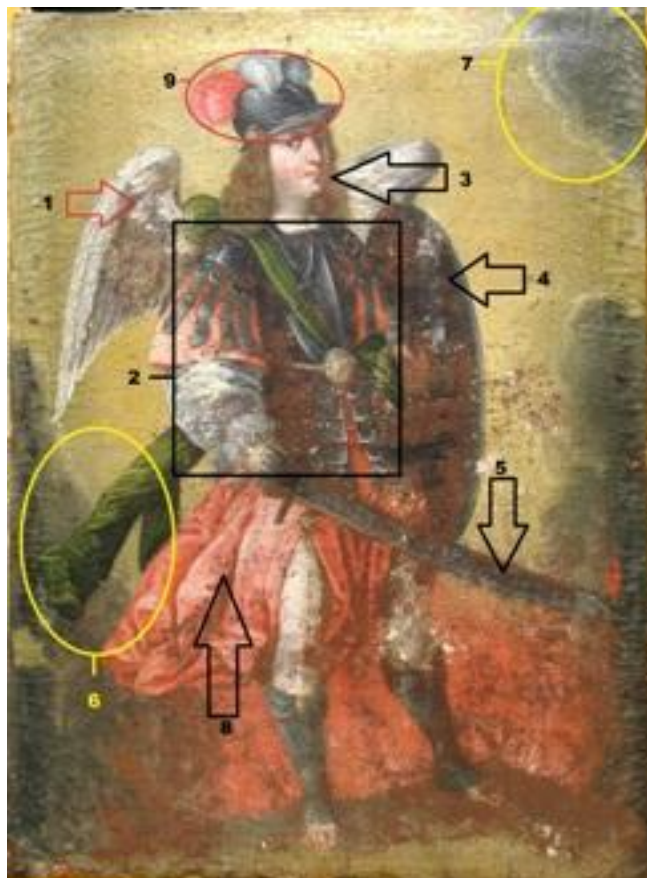
Viste indumentaria militar, sobre su cabeza porta un yelmo en tonalidades grises, con tres penachos, en el centro uno blanco, a la izquierda uno gris, y a la derecha uno rojo.





Sobre su pecho lleva una coraza plateada, debajo de esta una túnica roja, que solo deja al descubierto ambas piernas. Por debajo de la túnica se observa en su brazo derecho una manga bombacha color blanco. Su mano derecha empuña una espada color negro. A la altura de su brazo izquierdo un escudo circular.

Sobre la coraza viste un manto cruzado verde, ceñido con un cinturón con medallón dorado. Sobre sus piernas usa polainas de color gris, que le cubren desde el arco del pie hasta debajo de las rodillas.





La figura se encuentra de pie sobre una superficie color ocre, rodeada de llamas. Fondo pictórico amarillo, ocre, y en los contornos nubes grises.

Atributos y significados:



Atributo	Significado ¹⁹⁸
Alas	Elevación espiritual, imaginación, pensamiento, inteligencia; la forma y condición expone la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas.
	
Coraza	Justicia y pureza
	
Cabello largo	Es una representación de fuerza vital, alegría de vivir, evolución espiritual, guerrero.
	
Escudo	Combate espiritual, la defensa de la fe.
	

¹⁹⁸ Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.; Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007.

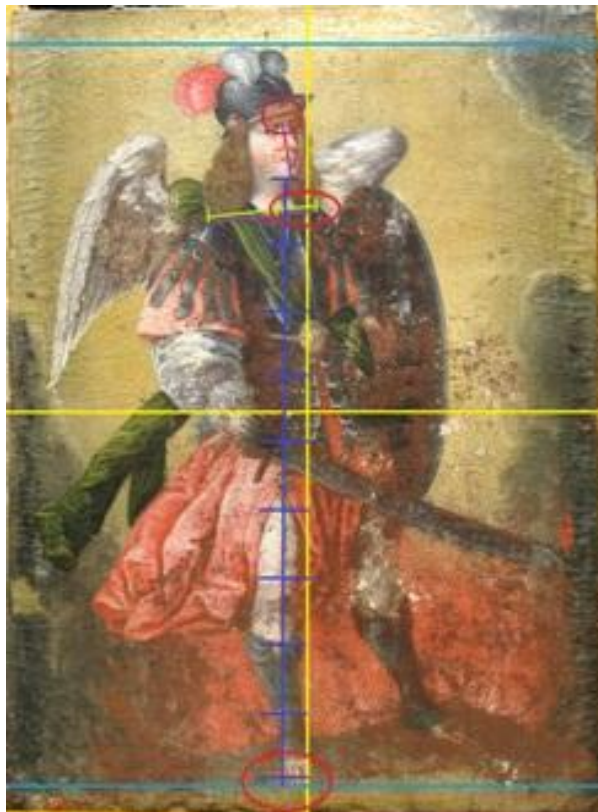
Espada	Verdad celestial, fuerza invencible.
	
Manto verde	Revestimiento de poder, esperanza.
	
Nubes	Manifestación de actividad celestial, supra-terrenal.
	
Túnica roja	Relacionado con lo terrestre material, y con el alma,
	

Yelmo	Invulnerabilidad, potencia, esperanza de la salvación
	

Identificación del personaje:

El arcángel San Miguel.

Análisis compositivo:



Si consideramos un eje central vertical, nos damos cuenta que este divide la composición equitativamente, tanto para la izquierda como para la derecha, tal vez no en la cantidad de elementos pero si en la carga cromática; la presencia de la túnica roja extendida, el manto cruzado verde, el ala y el yelmo, de su lado derecho se contraponen y equilibran con la pierna extendida, la llama, la espada, el escudo, el ala recogida y las nubes.

Significado cultural:

La devoción a los arcángeles fue de gran importancia dentro de la contrarreforma, puesto que, representan la voluntad de Dios; como ya se mencionó los arcángeles pertenecen a la tercera jerarquía celestial (Hypofanía, categoría inferior) propuesta por Pseudo Dionisio Aeropagita. Los arcángeles son mencionados en la Biblia como servidores directos de Dios, pues “transmiten mensajes de gran importancia”¹⁹⁹; en esta se menciona a tres arcángeles:

Miguel, (Similar a Dios) General de las huestes celestiales, Protector de Israel.

Gabriel, (Dios es mi Fuerza) Guardián del Tesoro Celestial, Ángel de la Anunciación

Rafael, (medicina de Dios) Principal ángel guardián y guía de Tobías.

En algunos casos Uriel, Chamuel, Jofiel y Zadkiel, son incluidos dentro los arcángeles.

El nombre del arcángel Miguel, significa “quien como dios”, este nombre hace referencia al pasaje de la Biblia, cuando San Miguel como líder del ejército celestial expulsa a Lucifer “Miguel propuso a los ángeles la grandeza del ser divino, sus infinitas perfecciones, por las cuales ha de ser adorado, servido, y amado de todas sus criaturas, diciendo: Quién como Dios?”²⁰⁰

A este nombre también se refiere Pacheco en *Arte de la Pintura*, nos dice que su oficio es el de Capitán General contra los demonios, y “así tuvo el título y nombre de Dios, que fue el que se dio en esta batalla, llamándose Quis ut Deus? Quien como Dios? quitando de la alteza a los que no correspondían confirmando a tu Dios por único señor”²⁰¹

¹⁹⁹ Santiago de la Voragine. *Leyenda dorada*. Madrid, Editorial Alianza, 1982

²⁰⁰ Laura Ester González García. *Virgen del Rosario con San Miguel y san Jeronimo: La imagen de san Miguel Arcangel*. Tesina, Universidad Politécnica de valencia, 2009. p.14

²⁰¹ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 212

San Miguel es el “gran Príncipe” (Daniel 12,1), supremo arcángel²⁰², vencedor de Lucifer, protector de la Iglesia y del pueblo de Israel, y en el día del Juicio Final, protector de María, además tiene el papel de recibir y llevar las almas ante Dios, por lo que es invocado en la hora de la muerte, “en orden a recibir todas las almas de los hombres”²⁰³.

En lo que se refiere a indumentaria, esta, ha variado constantemente a través de la historia del arte, en tempranas representaciones paleocristianas se emplea la imagen de “protector de enfermos”, mas no como defensor del cristianismo, esta labor estaba reservada para otros santos como San Jorge.

La imagen de protector de enfermos fue adaptada de la iconografía del dios Hermes, Mercurio en Roma, quien se encargaba de transportar a los difuntos ante el barquero Caronte. En las representaciones románicas y góticas aparece como un ser alado vestido con túnica talar, ceñida en la cintura, o también usa una dalmática. A finales de la edad media, se le comienza a representar como un soldado, con armadura de cruzado, venciendo al demonio, a menudo representado en forma de dragón, su iconografía es muy similar a la de San Jorge, con la única diferencia del caballo y las alas. Estos modelos se mantienen hasta entrado el siglo XV en el arte flamenco así, se puede apreciar en estas dos imágenes de Memling.



Fig. 29 Arcángel Miguel
Hans Memling
1480
Temple sobre Madera



Fig. 30 Detalle del Juicio Final
Hans Memling
1467
Óleo sobre tabla

²⁰² Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 212

²⁰³ *Ibíd.*

Es a partir del renacimiento italiano cuando se reemplaza la armadura de cruzado por una indumentaria militar romana, y en algunos casos, diadema o corona en las sienes. Sin importar cuál sea la indumentaria se le suma la presencia de un largo palo que termina en cruz, con bandera, y una lanza, o una espada²⁰⁴ también es representado con una balanza, con las que pesa las almas en el Juicio Final.



Fig. 31 San Miguel derrota a Satanás
Rafael Sanzio
1518
Óleo sobre lienzo.

El arte del barroco exalta el detalle en la vestimenta romana así Pacheco, describe el modo en el que se ha de representar a San Miguel, “hace figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grebas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha, y espada ceñida, con ademán bizarro, y ropaje de lindos colores.”²⁰⁵

²⁰⁴ Juan Fernando Roig. *La iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950 .p 201

²⁰⁵ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990 p. 199-200



Fig. 32 Arcángel Miguel
Juan de Valdez
1654
Óleo sobre lienzo

En lo que se refiere al significado de la indumentaria es oportuno remitirnos a Cesare Ripa, en su *Iconología*, nos habla de las posturas y vestimenta que debe tener un personaje para resaltar sus virtudes.



Fig. 33

Ripa dice que un hombre virtuoso siempre porta armadura porque siempre está en guardia contra el Vicio.²⁰⁶ Armado para ayudar a los indefensos.²⁰⁷

²⁰⁶ Cesare Ripa. *Emblemas Morales*. p. 8, Internet
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa008a.htm> (fecha de consulta 20 de septiembre de 2012)



Fig. 34

El uso de la armadura y el yelmo simbolizan fuerza de mente y cuerpo²⁰⁸



Fig. 35

La espada denota el castigo de los malhechores, la balanza significa justicia.²⁰⁹

Dionisio Aeropagita señala que las alas simbolizan la naturaleza sublime de una figura, “no tienen nada de terrenal, y que ninguna corrupción entorpece su marcha hacia los cielos”²¹⁰.

²⁰⁷ Cesare Ripa. *Emblemas Morales*. p. 69, Internet
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa069a.htm> (fecha de consulta 20 de septiembre de 2012)

²⁰⁸ Cesare Ripa. *Emblemas Morales*. p. 32 Internet
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa032b.htm> (fecha de consulta 20 de septiembre de 2012)

²⁰⁹ Cesare Ripa. *Emblemas Morales*. p. 36 Internet
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa036a.htm> (fecha de consulta 20 de septiembre de 2012)

La iconografía del arte colonial toma los modelos barrocos españoles y los adapta a cada lugar de procedencia. Observamos que en el modelo del sur del Virreinato del Perú, se reemplaza la espada por el arcabuz, la vestimenta romana por vestimenta de gala, típica hispanoamericana, “siguen la moda de las milicias a fines del siglo XVII”²¹¹



Fig. 36 Ángel militar
Matheo Pizarro
Siglo XVII

En el contexto propiamente quiteño se encuentra esta imagen de Manuel de Samaniego



Fig. 37 Arcángel Miguel
Manuel de Samaniego
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo

²¹⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007. p. 70

²¹¹ Santiago Sebastián. *Barroco y Contrarreforma*. Madrid, Editorial Alianza, 1985. p.318

Esta difiere de la limeña tanto en la vestimenta como en los atributos, se sigue el modelo tradicional de morrión, penacho, vestimenta romana, espada, e inclusive lleva una vara de mensajero en alusión a su posición dentro de la tercera jerarquía. Con la misma vara se le puede encontrar en un mural del siglo XVIII.



Fig. 38 Arcángel san Miguel
Joan de Orellana
Siglo XVIII
Capilla de Susu del Azuay.

En una imagen del siglo XVIII, se lo encuentra con vestimenta decorada, con morrión pero sin penacho, con escudo y espada.



Fig. 39 Arcángel miguel
Anónimo
Siglo XVIII
Banco Central del Ecuador

En algunos casos, ceñido a la cintura usa un broche de oro, el cual representa un sol, “como sol de justicia”²¹²

Cuando comparamos nuestra imagen con los modelos quiteños, limeños y europeos podemos encontrar ciertas similitudes, en lo que respecta a la vestimenta, se mantiene el uso de indumentaria romana, la presencia de un escudo y una espada, esta última no está en posición ni de defensa ni de ataque, a diferencia de los modelos antes descritos. Además lleva un broche de oro y un morrión con penacho de tres colores distintos. Se compara especialmente con la pintura limeña en la presencia de mangas bombachas, que sobresalen en sus brazos.

3.4.4 Conclusiones

De esta obra podemos deducir que fue realizada en el tercer periodo colonial, por la destreza en la composición y el bien logrado canon de medidas corporales. Gracias al análisis material, con el cuenta hilos, podemos inferir que el soporte es lino, más conocido como lienzo, porque el grosor de cada una de las fibras es diferente tanto en el urdimbre como en la trama.

Aunque en la inscripción de la espada, solo se distinguen la primera palabra, podemos deducir que en un inicio decía *Quis ut Deus?*, en relación con el pasaje antes mencionado.

En lo que respecta a la base de preparación no se tiene certeza de que tipo de cola se utilizó, si fue cola de carpintero o cola de conejo, podemos decir que fue la primera por las imágenes macroscópicas proporcionadas de la capa pictórica, en las que se observa restos de cola (puntos negros) muy gruesos, a esto se suma el gran deterioro de la capa pictórica, el cual pudo ser ocasionado por la rigidez de la tela, al momento de tratarla con cola fuerte. El deterioro de la capa pictórica también se pudo deber al empleo del minio como base de preparación. A esto pudo contribuir, la mala conservación de la obra, puesto que los cambios de temperatura modifican la tela y, por ende, la capa pictórica.

²¹² Ximena Escudero. *Historia y leyenda del arte quiteño*. Quito, FONSAL, 2009. p164

Podríamos afirmar que la obra fue realizada con rapidez, esto es sustentable por el hecho de que el artista empleó o aplicó el barniz sobre la capa pictórica aun fresca, lo que esto ayudó y agilizó el proceso de deterioro.

En cuanto a la finalidad de esta obra, por el hecho de no encontrar una modelo iconográfico similar, no podemos estar seguros ni de su origen, ni de su finalidad, pero podemos inferir que fue realizada para una persona particular que tenía conocimiento de los ángeles arcabuceros, y demás representaciones, ya mencionadas, de San Miguel en el ámbito colonial hispanoamericano, siendo este el motivo por el que solicitó la creación de esta obra con características peculiares y originales.

Así también nos planteamos la posibilidad de que su creación haya sido auspiciada por uno o varios miembros del gremio de los herreros, quienes rendían culto a San Miguel como su santo patrono.

En base a estos datos proponemos que la ficha de catalogación de esta obra debe tener los siguientes datos:

Método de adquisición	Donación	
Fecha de adquisición	1958	
Fuente de adquisición	Donado por Alberto Mena Caamaño	
Información del nombre del objeto	San Miguel el Arcángel	
Información del número del objeto	MC-A.5-2.53-58	
	Función del número	Número de inventario
Información de asociación del objeto	Lugar asociado al objeto	Museo Alberto Mena Caamaño
	Tipo de asociación	Adquisición por parte del Museo
Información de colección	Lugar de colección	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño

Información de ingreso del objeto	Propietario actual	Museo Alberto Mena Caamaño
	Fecha de ingreso	1958
	Razón de ingreso	Donación de Alberto Mena Caamaño para la creación de un museo, inaugurado el 3 de noviembre de 1959.
Información de la institución	Nombre de la institución	Museo Alberto Mena Caamaño
	Dirección	García Moreno 887 y Espejo
Información de la locación del objeto	Locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Tipo de locación actual	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
	Locación normal	Reserva del Museo Alberto Mena Caamaño.
Información de descripción del objeto	<p>Una pintura en óleo sobre tela.</p> <p>Figura masculina de cuerpo entero, cabello largo, alado, vestido con túnica roja y con armadura: coraza, morrión con tres penachos, en su mano izquierda porta un escudo y en su mano derecha una espada.</p> <p>Fondo de nubes.</p>	
Información de la producción del objeto	Lugar de producción	Quito
	Fecha de producción	Mediados del siglo XVIII
	Nombre de la persona que lo produjo	Anónimo
	Productor de producto	Pintor
Información del título de objeto	Identificación de obra artística	Pintura
	Título	San Miguel el Arcángel

Información de partes y componentes del objeto	Bastidor; marco	103 x 81 cm.
	Tela	54.5 x 76 cm
Información de la imagen	Formato	Vertical
Información de marcas o inscripciones	Inscripciones	Qvis
Información de material y técnica	Identificación del objeto	Pintura al óleo sobre tela
	Técnica	Pintura al óleo.
	Soporte	Lino
	Pigmentos	Bermellón, resinato de cobre, negro de hueso o de carbón, óxidos féreos.
	Bastidor	Madera
Plan creativo del artista	Falla en la preparación del lienzo se utilizó cola fuerte, lo que ocasionó rigidez en la tela, y agilizó el posterior deterioro de la capa pictórica; correcto uso de capa de preparación, se usa Blanco de plomo; la capa pictórica presenta varias craqueladuras, porque se colocó la capa de barniz antes de que la pintura seque completamente.	
Información del tema y asunto	Tema representado	Escena religiosa
	Descripción del tema	Figura masculina alada, con indumentaria militar, lleva una espada con inscripción (Qvis), y escudo.
	Asunto	Arcángel San Miguel en actitud pasiva
Recomendaciones	Restauración	Una completa de restauración de la capa pictórica con técnicas reversibles y no invasivas.
	Conservación	Evitar la exposición prolongada a cualquier tipo de luz, en especial, solar.

		<p>Si se usa en una exposición, se recomienda ubicarla en un espacio bien iluminado, por el hecho de tener tonos claros en su composición</p>
<p>Información de reproducción</p>	<p>Museografía</p>	<p>Es una obra original. El Museo está en derecho sobre el objeto y su reproducción</p>

4. Conclusiones generales

Como un punto importante queremos recalcar que, el acceso a la reserva del Museo Alberto Mena Caamaño, y además haber realizado los análisis para nuestra disertación de licenciatura, significó un gran logro puesto que por tratarse de obras de gran valor histórico, no son de fácil acceso; es por este mismo valor histórico que no se pudieron realizar todos los análisis materiales sino más bien solo los de carácter no invasivo.

Partiendo de este proceso de expertización, antes desarrollado, podemos asegurar que una correcta interpretación de la realidad material y la realidad estética de una obra de arte nos permite conocer al artista, su sociedad y su cultura, sus gustos y su capacidad creativa; de esta manera podemos postular las siguientes conclusiones sobre las obras analizadas. Pero antes debemos aclarar, que aun cuando hayamos realizado la mayor cantidad de análisis posibles no es posible interpretar con total certeza una obra de arte, pero si aproximarnos lo más posible a esta.

En síntesis, el análisis correcto de una obra de arte debe constar de cinco pasos, los cuales deben seguir un marco analítico ordenado:

1. Observación primera de la obra de arte

Apreciar una obra sin conocimientos preconcebidos, observar sus cualidades externas sus dimensiones, su formato, su soporte y los cambios o modificaciones distinguibles a simple vista.

2. Observación y Análisis de la realidad material

En este punto es importante el análisis físico soporte, de las capas de preparación y de los pigmentos. Esto es lo que se conoce como rehabilitación del texto, restablecer la obra original, en base a los análisis materiales, el proyecto creativo original de la obra de arte, tal y como fue planteado en un inicio por el artista.

3. Observación y análisis de la composición de la obra

Este es un proceso de lectura ordenada y sucesiva, el primer paso es un estudio general: eje compositivo, número de personajes, ubicación de las figuras; el segundo es la división de la obra, en varios segmentos o cuadrículas, de acuerdo a sus dimensiones, tantos como sean necesarios para captar cada detalle de la obra, las posiciones y gestos de cada una de las figuras.

4. Observación de la realidad simbólica de la obra

Luego de la descripción, relacionamos a cada una de las figuras entre sí, determinar qué tienen en común las figuras para que estén dentro de la misma composición; observamos su vestimenta, sus atributos, su ubicación dentro de la composición, su postura. Es esta relación entre personajes los que nos permiten apreciar la realidad total de la obra de arte, comprender la mentalidad del artista, de su cultura y de su época.

5. Análisis de la obra de arte en conjunto.

Partiendo de estos pasos podemos inferir el tipo de creación, año o época de creación, plan creativo del artista, tema, asunto; datos importantes e imprescindibles al momento de realizar una catalogación de una obra de arte.

Al momento de plantear el proyecto creativo de cada una de las representaciones pictóricas no pretendemos hacer una comparación entre unas y otras, sino más bien analizar su desarrollo, en lo que se refiere a formas creativas, materiales y técnicas. Podemos determinar entonces que aunque todas pertenecen al marco colonial, y se basaban en fuentes iconográficas, literarias y pictóricas, cada una emplea técnicas y procesos de creación originales que surgen de acuerdo a la mentalidad de la época, y a la petición de un comitente, o a la curiosidad de un artista.

Estas obras de arte fueron creadas para satisfacer una demanda, ya sea educativa u ornamental; considerando esto y, los análisis materiales y artísticos que se realizaron podemos observar la constante relación de los artistas con su cultura y su sociedad. Primero destacamos los temas, son puramente religiosos, debido a toda la mentalidad religiosa contrarreformista existente durante la colonia; segundo, se podría afirmar que las

obras fueron creadas y dirigidas para una sociedad capaz de comprender e interpretarlas, porque como ya hemos visto, en el marco colonial quiteño existía un amplio margen de motivos iconográficos y de representaciones artísticas de un mismo asunto.

Las obras de arte analizadas sintetizan la actividad cultural, desde su creación hasta la actualidad, su finalidad inicial como objeto de culto religioso, se fue modificando con el paso del tiempo hasta convertirse en un objeto de culto cultural, un objeto museable, susceptible al estudio y la interpretación, la correcta práctica de estos nos permitirá entender, comprender y apreciar toda la cultura generada alrededor de los artistas, su entorno social y su época.

Podemos entonces afirmar la importancia del estudio de los materiales, porque son documentos sobre los cuales podríamos hacer una historia cultural, estos nos permiten interpretar y distinguir las diferentes condiciones sobre las que se realizaron las obras artísticas. A más de esto podemos añadir que todas las características, en su conjunto, citadas previamente, de las obras de arte nos hablan de su importancia, puesto que son dinamizadores sociales y religiosos.

La implementación de este estudio nos permitió ampliar nuestro conocimiento de la historia del arte, mediante la relación de esta con otras ciencias, no solo las ligadas al arte sino también ciencias aplicables como la química analítica, demostrando así, la importancia de la interdisciplinariedad en los estudios histórico- artísticos.

Con este modelo de expertización previamente descrito pretendemos fomentar el estudio del arte colonial basado en fuentes documentales y procesos técnicos de ciencias aplicables restauración, museografía, química analítica, etc. Es importante que este modelo de estudio se implante en los museos del Ecuador, para así juzgar las obras del arte colonial, por su valor histórico, artístico y matérico, mas no por su autoría o atribución. Esta correcta valoración nos permitirá evaluar las obras de arte, no por su nombre o “renombre”, sino por la consideración de su época de creación, de la destreza del artista, del plan creativo del artista, de la originalidad del tema, de la rareza y del correcto uso de los materiales empleados, estos deberían ser los indicadores básicos al momento de catalogar y evaluar una obra de arte.

Para lograr este objetivo es importante contar con el instrumental apropiado para realizar los análisis materiales, ya que por la falta de los mismo en el país, museos como el Museo Alberto Mena Caamaño han enviado obras para la realización de estudios técnicos de expertización, a instituciones en el extranjero; en este caso, las obras de Joaquín Pinto se enviaron a la Universidad Autónoma de México, el resultado de estos será un valioso aporte para el estudio del arte republicano, y en general, ecuatoriano.

5. Bibliografía

1. Abad Merchán, Andrés. *Ángeles, enigma y belleza: la angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador, .
2. Arias Palacios, Hugo. *Evolución socioeconómica del Ecuador: sociedades primitivas y periodo colonial*. Guayaquil, Editorial Universidad de Guayaquil, 1980.
3. Arteaga, Diego. *El artesanado en la Cuenca colonial*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2000
4. Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili. S.A. 1975. p.97.
5. Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
6. Bonilla, Heraclio. *El sistema colonial en la América Española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1991. Miño Grijalva, Manuel. *La manufactura colonial*. México, Editorial el Colegio de México, 1993.
7. Calvo, Ana. *Conservación y restauración*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
8. Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Valladolid, Editorial MAXTOR, 2011
9. Carilla, Emilio. *Literatura barroca y ámbito colonial*. Editorial Thesaurus tomo XXIV, num. 3, 1969.
10. Celestino, Olinda y Meyers, Albert. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt, Ediciones Iberoamericanas, 1981.
11. Cennini, Cennino. *Tratado de la Pintura*. Barcelona, Editorial Meseguer, 1979.
12. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 2007.
13. Chust, Manuel (ed.), *Revoluciones y revolucionarios*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2000.
14. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.
15. Costales Samaniego, Alfredo y Fernández, Carmen. *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, FONSAI, 2007.
16. Ibíd., Peñaherrera de Costales, Piedad. *Los agustinos: pedagogos y misioneros (1573-1869)*. Quito, Abya Ayala, 2003.
17. Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998.

18. Duby, Georges. *Historia social e ideologías de las sociedades*. Barcelona, Editorial Anagrama 1976.
19. Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000.
20. Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992
21. Escudero, Ximena. *Historia y leyenda del arte quiteño*. Quito, FONSA, 2009
22. Estebaranz, Ángel Justo. *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Quito, FONSA, 2008.
23. Ibíd. *Una Aproximación al estudio de los pintores en Quito durante el siglo XVII*. Quito, Municipio de Distrito Metropolitano de Quito, 2011.
24. Ibíd. *Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial*. En Encuentro de la sección de Estudios Ecuatorianos de LASA. Quito, Abya- Yala, 2006.
25. Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1985.
26. Fisher, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona, Ediciones Península, 2011.
27. Gilson, Etienne. *Pintura y realidad*. Madrid, Editorial Aguilar, 2000.
28. Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes*. Madrid, Editorial Phaidon, 2003.
29. Íbid. *Imágenes Simbólicas*. Madrid, Editorial Alianza Forma, 1986.
30. González García, Laura Ester. *Virgen del Rosario con San Miguel y san Jeronimo: La imagen de san Miguel Arcángel*. Tesina, Universidad Politécnica de Valencia, 2009
31. Guerra, Francois Xavier. “La nación en América hispánica”, en *Nación y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
32. Guerra, Patricio. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito, Editorial Abya- Yala, 2002.
33. Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Editorial Trotta, 3º edición, 1998.
34. Kaplan, Marcos. *Formación del estado nacional en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
35. Lepage, Andrea. *El arte de la conversión. Modelos Educativos del Colegio San Andrés de Quito*. Quito, Procesos Revista Ecuatoriana de Historia, 25, I semestre 2007.
36. Londoño, Jenny. *Entre la sumisión y la resistencia: Las mujeres en la Audiencia de Quito*. Quito, editorial Abya- Ayala, 1997

37. Male, Emile. *El barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1985.
38. Mcfarlane, Anthony, La “Rebelión de los Barrios”. *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*, N° 10, Quito, 1994.
39. Merchán, Andrés Abad. *Ángeles, enigma y belleza: la angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca, Banco Central Del Ecuador.
40. Monteforte, Mario. *Los signos del hombre*. Cuenca, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE, Cuenca, 1985.
41. Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes, reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Editorial AKAL, 2004.
42. Morelli, Federica. “La Revolución en Quito: el camino hacia el gobierno mixto”. *Revista de Indias*, N° 225, Quito, 2002.
43. Moreno, Segundo. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976.
44. Monteforte, Mario. *Los signos del hombre*. Cuenca, Editorial Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE, Cuenca, 1985.
45. Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Barcelona, Editorial Las ediciones de arte, 1990
46. Panofsky, Erwin. *Sobre el estilo*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.
47. *Ibíd.*, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Editorial Alianza, 1979.
48. Ramos, Demetrio. *Historia de la colonización española*. México, Editorial Pegaso, 1947
49. Reau Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo II, volumen 3, Barcelona, Ediciones Del Serbal, 2000.
50. Ribadeneira, Edmundo (comp.). *Teoría del arte en el Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1987.
51. Roig, Juan Fernando. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Editorial Omega, 1950.
52. Scheihing, Ruth Caro. *Dionisio Aeropagita*. Sinopsis monográfica de aspectos y relaciones del tema de la iluminación y sus correlatos iluminada desde la obra la jerarquía celeste al Corpus Dionysiacum, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

53. Schenone, Hector. *Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998 p.
54. Schumm, Petra (comp.). *Barrocos y modernos*. Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998.
55. Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza editorial, 1985.
56. Ibíd., *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Tomo I, 2003.
57. Ibíd., *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Tomo II, 2007.
58. Shouse, Corey. “Barroco, neobarroco y transculturación”, en *Barrocos y modernos*, compilado por Petra Schumm, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1998.
59. Silbermann, Alphons (Ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Versión, 1971.
60. Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores*. Buenos Aire, Fondo de Cultura Económica, 2005.
61. Soto, Myrna. *El arte maestra: Un tratado de Pintura Novohispano*. México, UNAM, 2005.
62. Stoichita, Victor. *La invención del cuadro*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.
63. Trens, Manuel. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Editorial PlusUltra, 1947.
64. Tobar Donoso, Julio. *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*. Quito, Editorial La Prensa Católica, 1953.
65. Vargas, José María O.P. *El Primer Sínodo de Quito*. Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, N° 3.-4, 1978.
66. Ibíd., Paredes, Ángel, entre otros. *Pensamiento Estético Ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1986.
67. Villarquide, Ana. *La pintura sobre tela: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Madrid, Editorial NEREA, 2005.
68. de la Voragine, Santiago. *Leyenda dorada*. Madrid, Editorial Alianza, 1982.

FUENTES DOCUMENTALES:

1. ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría 1, 1609

2. ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría I, 1605, Conciertos;
3. AHCCR. Protocolos de 1600-99
4. ANH/PQ. Sec. Protocolos, Notaría VI, 1602,
5. ANH/PQ. Sec. Protocolo Notaria IV, 1714
6. ANH/PQ. Sec. Criminales, Caja N°16, Expediente 15, 6 de junio de 1801
7. ANH/PQ. Sec. Criminales, Caja N°20, Expediente 12, 8 de enero de 1810.
8. ANH/PQ. Sec. Protocolo Notaria V 1688-90
9. AGI. Audiencia de Quito, Informe de Fray Juan Cabezas del Rey, 81, N°20.
10. AGI. Audiencia de Quito, Informe de Fray Francisco Morales, 41, N°4

SITIOS WEB:

1. Concilio de Trento. *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*. sesión XIV, 1563. Internet.
www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P1G.HTM Acceso: (01 de agosto de 2012)
2. *Iconographia magni patris Aurelli Augustini : Hipponensis episcopi, et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Internet.
<http://digital.library.villanova.edu/Contributions%20from%20Augustinian%20Theologians%20and%20Scholars/ContributionsfromAugustinianTheologiansandScholars-00001.xml> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2012)
3. Adorno, Theodor. *Teoría estética*. 1969. Internet.
www.scribd.com/doc/5013183/AdornoTeoria-estetica Acceso: (14 de mayo de 2010)
4. Diccionario de la Real Academia española, vigésima segunda edición. Internet
<http://www.rae.es/rae.html> (3 de agosto de 2012)
5. Fabri, Félix. *Evagatorium in Terræ Sanctæ, Arabiæ et Egypti peregrinationem*, Volumen 1, 1843, pp. 285-286. Edición digital
<http://books.google.com.ec/books?id=vcgBA39SxXAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (fecha de consulta 18 de septiembre de 2012)

6. Infante, Oscar. Arte en el Virreinato del Rio de la Plata. Internet.
<http://dc112.4shared.com/img/MUDOuMCK/preview.html>(fecha de consulta: 23 de agosto del 2012)
7. Ripa, Cesare. *Emblemas Morales*. p. 8, Internet
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa008a.htm> (fecha de consulta 20 de septiembre de 2012)
8. Terrón, María Teresa. *Temas e iconografía de la pintura barroca en Extremadura*. Internet. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107492.pdf (fecha de consulta: 02 de agosto del 2012)
9. Villareal, Alejandro. *Stabat Mater*. Internet.
<http://bibliaytradicion.wordpress.com/2011/04/23/stabat-mater-dolorosa/>
(fecha de consulta: 15 de septiembre de 2012)