

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

DISERTACION PREVIA A LA OBTENCION DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS
MENCIÓN, HISTORIA DEL ARTE

“PLATERÍA QUITENA DEL SIGLO XVIII,
EL CONTEXTO DE SU RITUALIDAD.

CASO DE ESTUDIO: LOS FRONTALES DE ALTAR
DE LA CATEDRAL PRIMADA DE QUITO”

DÉBORA LORENA MERA TORRES

DIRECTORA: DRA. ADRIANA PACHECO BUSTILLOS

QUITO, JUNIO 2013

A mi familia, mi razón de cada día...

AGRADECIMIENTOS

Es cierto que, aprendemos constantemente, pero también es cierto, que no aprendemos solos; que somos seres ciertamente cambiantes. Las pálidas franjas de mi realidad, delinean un camino aún no resuelto, pero el propósito del presente trabajo investigativo, palpablemente marca la culminación de un periodo.

Al finalizar un trabajo tan arduo y lleno de altibajos, como es el desarrollo de una tesis de tercer nivel, es inevitable que en primera instancia te asalte la idea de interpretar la culminación del trabajo a mérito propio. Sin embargo, es la participación de un conjunto de personas, las que han facilitado el feliz término de esta investigación. Es para mí un verdadero placer utilizar estas líneas para expresar tales agradecimientos.

Llena de sentimientos de afecto, agradezco en primer lugar a mi familia, a mis padres y a mi hermano, que han sido mi apoyo y soporte constante durante todo este proceso, en realidad son mi motivación para cada proyecto, para cada día.

Debo agradecer de manera especial y sincera a la Doctora Adriana Pacheco, al Doctor Patricio Guerra y a la Máster María Belén Misle, por ser parte indispensable de este trabajo, su apoyo y confianza en mi investigación y su capacidad para guiar mis ideas han sido un aporte invaluable.

Son muchas las personas que formaron parte de la investigación, tal vez muy corto el espacio, pero sin tener que nombrar a todos, estoy segura entenderán que fueron importantes. Valeria, Lorena y Karen, todas vivimos el mismo proceso y nos apoyamos continuamente, gracias por su ideas y acertados acercamientos.

Solo me queda decirles, gracias. Gracias a todos y cada uno de los que creyeron en este humilde aporte.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
Marco Teórico	4

CAPÍTULO I

1. Contexto Histórico..... 6

1.1 Economía en la Real Audiencia de Quito durante el siglo XVIII y su relación con la producción de platería	6
1.2 El Platero en la sociedad de la Real Audiencia de Quito	9
1.2.1 La legislación sobre platería	10
1.2.1.1 El marcaje	13
1.2.2 Ramas del oficio de platería	14
1.2.2.1 Plateros de Masonería	15
1.2.3 El taller y la tienda del platero	17
1.2.4 La clientela del platero de plata	18
1.3 El oficio del orfebre en la Real Audiencia de Quito	21
1.3.1 Los útiles de platería. Aproximación a los instrumentos del taller de platería en el siglo XVIII	21
1.3.2 Técnicas y procedimientos tradicionales utilizados para la elaboración de piezas de orfebrería en el siglo XVIII	25

CAPÍTULO II

2. La plata labrada en la Real Audiencia de Quito 29

2.1 La tendencia barroca y la evolución formal de la platería quiteña	30
2.2 Motivos ornamentales	34
2.2.1 Representaciones Antropomorfas	35
2.2.2 Representaciones Zoomorfas	38
2.2.3 Representaciones Fitomorfas	40
2.2.4 Rocallas, veneras y palmetas	43
2.3 Aproximación a los componentes ornamentales dentro del Virreinato de Nueva Granada	44

2.4 La acumulación objetual en los centros religiosos	49
2.4.1 Análisis tipológico del ajuar de platería del siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito	55
2.4.1.1 Piezas de Altar	57
2.4.1.2 Vasos Litúrgicos	58
2.4.1.3 Piezas Varias	59

CAPÍTULO III

3. Frontales de Altar 63

3.1 Aproximaciones iconográficas del frontal de altar en el contexto de la Real Audiencia de Quito	67
3.1.1 Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen	69
3.1.1.1 Descripción de la obra	69
3.1.1.2 Análisis Estilístico	71
3.1.2 Frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María	79
3.1.2.1 Descripción de la obra	79
3.1.2.2 Análisis Estilístico	81
3.1.3 Frontal de María (Tota Pulchra)	84
3.1.3.1 Descripción de la obra	84
3.1.3.2 Análisis Estilístico	86
3.1.4 Frontal de la Eucaristía. (dos ejemplares)	93
3.1.4.1 Descripción de la obra	93
3.1.4.2 Análisis Estilístico	96
3.2 Consideraciones Finales	99

4. Conclusiones 102

5. Bibliografía 106

6. Anexos 114

6.1 Inventario de útiles	115
6.2 Comparación de inventarios	117
6.3 Fichas Técnicas	119
6.3.1 Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen	119

6.3.2 Frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María	120
6.3.3 Frontal de María (<i>Tota Pulchra</i>)	121
6.3.4 Frontal Eucarístico (dos ejemplares)	122
7. Catálogo Fotográfico	123
8. Glosario Terminológico	161
8.1 Herramientas de platería del siglo XVIII	161
8.2 Ajuar Catedralicio	168

INTRODUCCIÓN

Las artes decorativas han atraído mi interés personal desde los primeros años de estudio universitario. Tal interés motivo mi emprendimiento en investigaciones variadas, con el objeto de hacerme a la idea de la platería o al menos algún esclarecimiento de ella. El presente trabajo nació así. No debe, pues esperarse de él que aborde íntegramente tema tan importante; soy la primera convencida de su carácter fragmentario. Más trato de esclarecer los problemas de la platería desde ciertos puntos de vista, que me han parecido necesarios para la consideración comprensiva y precisa del objeto.

El planteamiento que hoy se propone, parte de la elección de un espacio geográfico, como es la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII, específicamente la Catedral Primada de Quito. Espacio elegido, por considerarlo campo habitual de actuación de los plateros quiteños, debido a su importancia como sede del Cabildo Eclesiástico.

Se manejará la realidad de la platería desde tres aspectos fundamentales, a mi criterio, para dar sustancia a este primer acercamiento a la platería. Comenzando con la interpretación de la realidad histórica del siglo XVIII, desde la mirada económica y como la crisis influyó en los encargos de obra; acápite que nos conlleva a la necesidad de tomar el tema del artífice, su papel dentro de la sociedad quiteña, dentro de la *estructura histórica* como lo interpreta Maravall¹, temática que envuelve la investigación dentro del oficio del orfebre, observado desde la importancia de la tienda-taller, de su clientela, de sus herramientas y de las motivaciones ornamentales utilizadas para los trabajos de platería.

No nos hemos planteado un estudio administrativo ni del orfebre ni de los encargos, porque el objeto de esta tesis es artístico y sólo comentamos detalles como las Ordenanzas de Guatemala o breves aproximaciones al gremio de plateros, como aporte necesario para el entendimiento de la temática en términos generales.

Durante los siglos XVII y XVIII el estilo dominante será el *barroco*. Aunque somos conscientes de los problemas que la formación y definición de este *estilo* lleva consigo, podemos hablar de tres fases, una primera que podríamos calificar de *proto-barroca*,

¹ Antonio Maravall. *La cultura del Barroco*. Barcelona, 1975. Pp. 34.

purista, gestada a partir del siglo XVII. Este nuevo estilo será habitual durante la segunda mitad del siglo XVII. La segunda fase, *barroca*, o *barroco pleno*, que normalmente la localizamos en el siglo XVIII y por último, la fase rococó, enclavada en el último tercio del siglo XVIII². La investigación de motivos ornamentales mantendrá este entendimiento para poder delimitar las temporalidades señaladas.

El campo de la platería y de las artes decorativas, es una de las manifestaciones artísticas menos estudiadas, si la comparamos con la cantidad de estudios dirigidos al campo arquitectónico, pictórico y escultórico de la Real Audiencia de Quito. Para paliar en parte esta carencia, hemos realizado su estudio en el marco del Arzobispado, generador de las corrientes artísticas durante el siglo XVIII, pero sin dejar de lado la importancia de un acercamiento de la platería, desde un punto de vista dentro del Virreinato de Nueva Granada, donde la influencia de características quiteñas será explicada en breves rasgos.

Sin embargo, el tema que nos ocupa, se dirige –después de delimitar el espacio geográfico- hacia el entendimiento del ajuar de platería, a la relevancia de su existencia como parte del arte sacro. Es así que ofrecemos al lector un acercamiento al ajuar de platería desde los aportes de las fuentes primarias, tratando de formar no solo una explicación formal del objeto, sino resaltando la importancia del objeto dentro del entendimiento de arte de la contrarreforma, su importancia como parte del acto litúrgico, su relevancia simbólica, estética e iconográfica.

Nuestra intención, a partir de los dos aspectos señalados, -el espacio delimitado y el ajuar de platería- es la formulación de una interpretación ligada a un objeto en específico, el frontal de altar del siglo XVIII. Elemento conservado en la Catedral Primada de Quito del cual contamos con cinco ejemplares, el estudio de la platería de este período se liga a la interpretación individual de los cinco frontales desde un acercamiento formal e iconográfico.

² Esta explicación de las tres temporalidades estilísticas, la encontramos en obra de Cristina Esteras Martín. *Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana*. En: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995; de Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989; y en tesis doctorales tales como Amelia María Aranda Huele. *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Franesio*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1996. En la que explica el caso de la orfebrería en territorios españoles. Entendimiento que nos parece muy acorde y que seguiremos manteniendo durante la presente investigación.

Así, se formula la estructura de la disertación, ésta se dispone en tres partes claramente delimitadas: el aspecto histórico que conlleva el aspecto profesional del artífice, el estudio tipológico de las piezas usadas en este periodo tanto a través de los inventarios como de trabajos previos, y por último el estudio iconográfico específico de los frontales de altar. Tratando de brindar -por medio de los acercamientos escogidos- una puerta hacia el mundo de la orfebrería, la riqueza de sus estructuras, de sus temáticas, pero sobretodo de las motivaciones sociales y culturales que demandaron la suntuosidad de piezas, que para el estudio presente, forman innegables objetos artísticos, dignos de estudio y relevancia.

MARCO TEÓRICO

Partimos desde la relevancia que conlleva marcar una estructura clara y definida del trabajo, para lo cual tenemos en consideración tres teóricos generales. En primera instancia, Antonio Maravall para conceptualizar el barroco como manifestación cultural, como “estructura histórica... en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de una interna articulación, en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones que entre tales hechos se da”³, esta aproximación nos ayudará a entender el trabajo de orfebrería desde el contexto cultural del barroco, del siglo XVIII como un periodo de necesidades religiosas específicas que requerían de aspectos como la orfebrería para su legitimación.

La importancia de los preceptos tridentinos para la conformación del arte barroco, será el aporte que usaremos de Werner Weisbach interpretándolo para los ajueres de platería. Weisbach entiende la obra de arte dispuesta a las necesidades del culto, adaptándose a un lugar prescrito y consagrado, conformándose con las pretensiones dogmáticas y sacerdotales más o menos amplias, en cuanto a calidad o contenido de la obra, tratando de satisfacer todas las exigencias emanadas de la Iglesia como organización social⁴. De tal hecho que los preceptos tridentinos hayan tenido especial fundamento para las formas estéticas del barroco; la utilización de materias nobles, ayudarán a engrandecer la ceremonia y dar la importancia debida al acto eucarístico.

Tomando en consideración el acercamiento de Edwin Panofsky y su estudio de las relaciones que existen entre una imagen y su significado, su contenido y su forma que no podían separarse entre sí; establecemos la importancia de analizar todos los elementos inherentes a la obra. Para tal efecto, la necesidad de realizar un estudio no solo de la forma sino además del contexto histórico, social y cultural en el que fue producida la misma. El análisis individual de cada frontal de altar, se realizará utilizando los tres niveles de

³ Antonio Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975. Pp. 18.

⁴ Werner Weisbach. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe. S. A., 1942. Pp. 56.

análisis propuestos por el autor: 1.- Descripción Pre-iconográfica. 2.- Análisis Iconográfico e 3.- Interpretaciones Iconológicas.⁵

Indicar la temática individual de cada frontal, tratando de ubicar los principales temas expositivos, por medio de la realización de la descripción de la obra y un análisis estilístico de la misma es la motivación del estudio iconográfico. Dando lugar a la investigación explícita del objeto en lo referente a los materiales y las técnicas, las formas y las estructuras utilizadas, un apartado concerniente a los motivos ornamentales de los frontales de altar, donde se ubicará las representaciones antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y los motivos decorativos inanimados. La organización de los diferentes temas mencionados se tratará tomando en cuenta el trabajo de Manuel Castiñeiras *Introducción al método iconográfico* (2009). Para mostrar la importancia del efecto ejercido por las imágenes en la reconstrucción del pasado histórico.

En definitiva, se busca mostrar como el objeto pasa por diferentes etapas hasta ser considerado obra de arte, ubicando la intencionalidad original de la obra y mostrando como la experiencia recreadora de la misma no depende de manera única de la sensibilidad y del adiestramiento visual del espectador, sino además de su bagaje cultural. Este acercamiento lo encontraremos por medio de la interacción de los tres teóricos mencionados. Tratando de realzar la investigación estética, pero sin dejar de lado el fundamento histórico que motivó el arte del barroco en la Real Audiencia de Quito

⁵ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1980. Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

CAPÍTULO I

La conformación de la obra de plata labrada conlleva singularidades primordiales que deben ser explicadas con detenimiento, para poder entender tanto la forma como la relevancia del contenido en el contexto de cada época. El interés de este capítulo radica en dar esos primeros acercamientos a la realidad no solo de la obra, pero del artífice.

Comenzamos con la realización de una aproximación histórica, mostrando la realidad de los metales en la región de Quito, un acercamiento específico buscando dar mayor cabida al estudio del artífice en cuestión. Se toma en consideración un apartado relacionado al platero y su clientela en la Real Audiencia de Quito, para pasar de lleno al oficio del mismo, donde se investiga los utensilios relacionados al taller por medio del análisis de tres inventarios del siglo XVIII –dos de Quito y uno de Cuenca-; el capítulo termina con el análisis de las técnicas utilizadas, considerando con mayor detenimiento el uso del repujado en las láminas de plata.

1. Contexto Histórico.

1.1 Economía en La Real Audiencia de Quito durante el Siglo XVIII y su relación con la producción de platería.

Dentro de la dinámica económica del siglo XVIII, podemos denotar el cambio sustancial en lo referente al afán económico, ya que observamos una paulatina desestructuración del aparato productivo ligado a la producción textil con el Virreinato de Perú. Este hecho debido al descenso en la producción minera de Potosí, así nos encontramos dentro de la crisis generalizada del siglo XVIII en tierras americanas ante la competencia de los tejidos europeos.

A pesar del cambio del aparato productivo que liga la rama manufacturera de La Real Audiencia de Quito con el sistema colonial mercantil, donde la economía basada en el intercambio de materia textil por materia minera (oro y plata), bajó de manera sustancial en comparación con el siglo XVII, cortando de esta manera la principal forma de dinámica

económica de la región; podemos observar que es precisamente en el siglo XVIII, donde se encuentra mayor demanda de objetos suntuarios y de plata labrada tanto civil como religiosa.

Tal efecto contradictorio dentro del proceso de decrecimiento económico de la sierra-centro, puede ser explicado tomando en cuenta el acercamiento de Carlos Marchan que propone un *reacondicionamiento*, donde “se deja atrás un modelo de desarrollo hacia adentro, basado en la elaboración y exportación de tejidos al mercado interno colonial para dar paso a un nuevo tipo de crecimiento que se apoya en la promoción de la agricultura de exportación del litoral convertido en el eje vertebrador de la economía”⁶. De esta manera pasamos de un *modelo de desarrollo hacia adentro*, donde la economía se encuentra ligada al consumo interno a favor de las necesidades del centro minero, a un vínculo del mercado litoral a la agricultura de exportación internacional.

Recalcamos que tal cambio de visión se realiza de manera paulatina, razón por la cual el desequilibrio de la actividad obrajera como centro económico, según Marchan, no debería ser etiquetado como crisis textil absoluta; de tal afirmación que la existente demanda de plata labrada puede ser justificada ya que los clientes de objetos realizados en materiales preciosos fueron la institución religiosa y las clases acaudaladas, dos ramas sociales que contaban con los medios económicos para el lujo tradicional de la realización de obras de plata labrada.

Diferentes factores pueden ser investigados en lo referente a la crisis económica del Siglo XVIII, si tenemos en consideración la temática de la minería quiteña, misma que podría haber estimulado la producción de orfebrería debido a los dos grandes centros mineros de la Audiencia, como fueron las minas de oro de Barbacoas y Zaruma; notamos que dichos centros no fueron alicientes económicos, ya que “el oro de Barbacoas, que era de alta calidad, salía hacia Santa Fe, Lima y Cartagena. El de Zaruma, por su baja ley, debía tratarse con azogue y ello encarecía su producción, por lo que resultaba poco

⁶ Carlos Marchan. *Economía y Sociedad durante el siglo XVIII*. En: Enrique Ayala Mora. *Nueva Historia del Ecuador Volumen IV*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1950. pp. 251.

rentable su explotación”⁷. Frente a la aparente falta de materia prima en la región, como se anotó anteriormente, se producía una importante actividad ligada al “contrabando en la ciudad con los metales preciosos que por su cuenta fuera de todo control explotaban algunos particulares”⁸, fruto del “metal que llegaba importado desde Lima”⁹.

Dentro de la producción de oro el veedor, contraste y marcador de la ciudad, el platero Xavier Ruiz, explica, que en Quito llega oro de Zaruma de 12 quilates, del Napo de 21 quilates; de Naranjal en la jurisdicción de Guayaquil, con 21 quilates; y de la Tola de Popayán con 12 quilates¹⁰, buena parte de la demanda de plata, metal argentífero de gran demanda para la producción orfebre llega de Lima; cubriendo así la demanda de metales preciosos para la obras durante el siglo XVIII.

Como podemos identificar, no encontramos auge sustancial del material precioso para la elevada cantidad de objetos suntuarios que encontramos elaborados en dicha centuria; tanto física como documentalmente, observamos que la plata y el oro, formaban parte trascendental dentro del repertorio visual barroco quiteño que se conserva hasta la actualidad. Tal riqueza en plata puede ser ejemplificada en la obra de Antonio de Ulloa al afirmar que “así en éstas (iglesias) como en la catedral, luce cuando hay funciones solemnes la cantidad de plata labrada que sirve de majestad al culto divino y de ostentación a aquellos templos”¹¹.

A pesar de la falta del material precioso para la elaboración, por medio de los contratos de obra, identificamos que el material utilizado en cada obra es proporcionado por el cliente¹², material que es entregado al orfebre sin quintar, razón por la cual en la gran mayoría de piezas que podemos investigar hasta la actualidad, no se encuentran las

⁷ Jesús Paniagua Pérez. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamento de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003. pp. 260.

⁸ ANH/Q., Presidencia de la Real Audiencia. 1779. Vol. 14, N° 141, expediente 4138. citado por Jesús Paniagua Pérez, Jesús. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. pp. 260.

⁹ ANH/Q., Gobierno, caja 9, doc. Del 20 de mayo de 1726, f 1. citado por Jesús Paniagua Pérez, Jesús. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. pp. 260.

¹⁰ ANH/Q. Presidencia de la Real Audiencia de Quito de 1779. Vol. 14, núm. 141, exp. 4138. En: Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 165.

¹¹ Antonio De Ulloa. *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. Madrid, 1990. pp. 340.

¹² ANH/Q., Notaria 1ª, vol. 301, 1709, Gerónimo Gómez Jurado, “Obligación”, f 62v-63.

marcas de los plateros que la realizaron; dicho proceso –quitar y marcar la obra– incrementa en gran cantidad el costo de la pieza terminada, tanto para el cliente como para el platero, mostrando así la transgresión de la legislación de forma continua.

Además, se recalca que la crisis económica pudo tener como resultado el desvío del dinero “hacia el consumo de productos suntuarios, especialmente de aquellos que en si mismo implicaban un valor que a la postre se podía negociar en caso de necesidad”¹³, siendo dicha afirmación una posible respuesta a la gran producción de bienes suntuarios en un siglo de crisis.

Hemos señalado brevemente, diferentes aspectos que creemos fundamentales para el entendimiento de la dinámica económica de la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII, tomando en consideración el uso de la plata y los diferentes factores que pudieron ayudar a la proliferación de obras de orfebrería, a pesar de tratarse de un siglo de crisis. A continuación nos enfocaremos en un aspecto fundamental de nuestra investigación, a tratarse del oficio de platero, el gremio y su clientela.

1.2 El platero en la sociedad de la Real Audiencia de Quito.

Dentro del contexto histórico que hemos tratado de abordar, la profesión de platero en sí, suponía un cierto grado de privilegio en la sociedad quiteña. Existía una vinculación entre el oficio con los sectores preferenciales, de acuerdo con la naturaleza del material primario de la elaboración de las obras, ya que “sus responsabilidades, en determinados casos, tenían que ver muy directamente con uno de los puntos fuertes de la actividad económica colonial: los metales preciosos, sobre los que siempre trató de haber –con mayor o menor éxito- un control férreo por parte de la Corona”¹⁴.

¹³ Jesús Paniagua Pérez. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamento de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003. pp. 261.

¹⁴ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 119.

Si consideramos la relación artífice–cliente, particularmente en el caso de las obras de platería, se encontrará un vínculo más próximo ya que el propio platero era criollo así como la mayoría de clientes; tal hecho nos ayuda a afirmar las exigencias requeridas para realizar el oficio, considerando que “la legislación prohibía expresamente el ejercicio oficial de este arte a otros grupos raciales que no fuesen los *blancos*”¹⁵, idea que fue derogada el 12 de octubre de 1776 con la aplicación en la Real Audiencia de Quito de las Ordenanzas de Guatemala¹⁶.

1.2.1. La legislación sobre platería.

Teniendo en consideración, en primer lugar, la naturaleza de la materia prima necesaria para el oficio; la Corona española implementó en las colonias americanas, sistemas de control y de tributación a fin de obtener una más eficaz recaudación. El material necesitaba una gran vigilancia y control por parte de la Corona, para evitar cualquier tipo de fraude que pudiese afectar a las arcas reales. Dentro de tal entendimiento, el tributo ligado con la platería fue el del *quinto real*¹⁷, fueron los Cabildos, los responsables de nombrar marcadores o contrastes y ensayadores; cargos públicos que cumplían la función principal de controlar el peso y la calidad de los metales sujetos al quinto real.

¹⁵ Jesús Paniagua Pérez. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamento de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003. pp. 263.

¹⁶ AHN/Q., *Gobierno*, caja 25, documento de 10 de noviembre de 1781. En: Gloria Garzón y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros...*, pp. 227-234. Ordenanzas que regían la actividad del gremio platero en todos sus aspectos, hacían hincapié en los aspectos fiscales, interés principal de las autoridades metropolitanas y de sus reformadores en las Indias, exigiendo la utilización de las tres marcas: ciudad, platero y quinto real.

¹⁷ Idea promulgada bajo el reinado de Carlos I en cédula del 23 de octubre de 1526, donde “se hace hincapié en que se pague el quinto y que los metales preciosos pasen por las Cajas Reales”. Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 91. Y que se aplicó a tierras americanas en cédula de 21 de agosto de 1528, pero que seguramente, tomó notoriedad en el siglo XVIII con la aplicación de las normas legales recogidas en el Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, publicadas en Madrid en 1673.

La legislación general en territorios americanos, adquiere mayor notoriedad primeramente bajo el reinado de Felipe IV, donde se implementan las Ordenanzas de Ensayadores del Perú el 7 de enero de 1649¹⁸, pero fue bajo el periodo de los Austrias, con la *Recopilación de la Leyes de los Reinos de la Indias*, donde los libros IV y VIII muestran la importancia de la legislación inherente al trabajo en plata. Durante el reinado de Felipe V, se crea la Junta de Moneda y Metales Preciosos¹⁹, encargada de la vigilancia de la disposición de que el oro que se trabajase sea de 22 quilates y la plata de 11 dineros²⁰.

El 16 de julio de 1730 se dictaron las Ordenanzas de Cazalla, que tenían gran relación con los asuntos de legislación monetaria, traemos a colación este antecedente ya que a pesar de no saber con claridad cuál fue su funcionalidad en la Real Audiencia de Quito si fueron tomadas en cuenta, puesto que en el expediente que se hizo al platero José Cartagena para abrir tienda, se hizo constar que por las Ordenanzas de Cazalla se rigieron los plateros hasta que se dieron las de Guatemala²¹.

Teóricamente, estas fueron las disposiciones de la Corona española para controlar el manejo de metales preciosos, pero debido al poco marcaje de obra que se conserva hasta la actualidad, podemos aducir que la aplicación de los procedimientos no fue estricta. A manera de ejemplo, Jesús Paniagua nos explica que las autoridades representantes de la Corona en el virreinato de Perú, se mostraban partidarios de no ser demasiado exigentes con los mandatos; el virrey peruano marqués de Castelfuerte, el 22 de octubre de 1725 insistía en la idea de que “la plata que se labrara en las Indias ya había satisfecho sus impuestos de origen, por lo que no tenía por qué volver a hacerlo; incluso llegó a considerar como infame el que se quintara la plata que iba a tener un uso eclesiástico”²².

¹⁸ Capítulo 23. Ordena que los ensayadores mayores visiten a los plateros, tiradores y batihojas para comprobar que la plata que trabajan tiene la ley de once dineros y cuarenta y ocho granos y el oro de veintidós kilates. Capítulo 24. Han de ser los ensayadores mayores quienes examinen a los marcadores de plata y tocadores de oro en los lugares donde hubiese platería. Capítulo 25, ordena que los plateros tengan marca particular, que han de manifestar ante el justicia o escribano del cabildo del lugar donde residiese; dichas marcas había de ponerse en las piezas y, si éstas no tuvieran la ley correspondiente, se podría proceder contra el platero. *Libro IV, le XVII, capítulo 23-2*. Citador por: Jesús Paniagua Pérez. La plata labrada en la audiencia de Quito 9. pp. 92.

¹⁹ Creada en los reales decretos de 8 de septiembre de 1728 y de 15 de noviembre de 1730.

²⁰ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 64-65.

²¹ AHN/Q. *Gobiernos*, caja 18, doc. Del 10 de noviembre de 1781. Citado por: Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros...* pp. 65.

²² AGI, *Indiferente General* 2374^a, núm. 64, s/f. Citado por: Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros...* pp. 65.

El poco cumplimiento de las normativas por parte de los artífices de colonias americanas, en especial del Virreinato de Perú²³, promueve el afán reformista borbónico por solucionar tal desacato; con Carlos III en el poder, se da la real cédula del 12 de octubre de 1776, donde se pone en vigencia las *Ordenanzas de Guatemala* para plateros y batihojas, dando así un cuerpo completo de ordenanzas para el gremio, las mismas solo eran aplicables en territorios que no contaran con ordenanzas propias. Tal era el caso de la Real Audiencia de Quito, donde llegaron el 18 de marzo de 1777, tras pasar por la Contaduría General de Indias, el 21 de octubre de 1776²⁴.

A breves rasgos, las doce ordenanzas de Guatemala promueven:

1. Mantener a San Eloy como patrón del gremio.
2. La asignación de un veedor, encargado de cuidar que el oro y la plata correspondan a la ley del oro de 21 quilates y plata de 11 dineros y el cumplimiento del marcaje de los mismos.
3. El orfebre que quisiera abrir tienda, deberá presentarse ante la autoridad para rendir el examen requerido.
4. Solo los maestros y patronos pueden tener aprendices, a los que enseñaran durante cuatro o cinco años antes de hacerlos oficiales.
5. Se prohíbe trabajar plata sin ensayar, quintar y marcar, bajo la pena de perder el dueño el oro y el platero los bienes.
6. Para las visitas a tiendas y obradores, se juntarían, el veedor, dos diputados y el escribano. Visita sin previo aviso, analizando el peso y pesas y el respaldo del marcaje en la plata de cada taller para ver si estaban registradas.

²³ Situación que contrasta con los plateros en México, donde se atienen frecuentemente a lo legislado El visitador Juan Antonio de Areche expone que en Lima el 6 de noviembre de 1777, lo dispuesto por el rey en cuanto a quintar la plata y oro de vajilla se practica tan sólo en la Nueva España. “con motivo de no haber hallado yo aquí en observancia las leyes que mandan pagar a la Real Hacienda los Derechos de Vajilla siendo la suma que se pierde, y se ha perdido por este abandono tan espantosa que no es calculable a vista del lujo con que usan las piezas de plata y oro sin ser quintadas ni de la Ley que piden las Ordenanzas de Plateros”. A.G.I., *Indiferente General* 2374^a, núm. 64. Citado por: Jesús Paniagua Pérez. La plata labrada en la audiencia de Quito... pp. 102.

²⁴ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 70.

7. Los oficiales reales quintarían el oro y plata los lunes y jueves de cada semana, tres horas por la mañana²⁵.

Las ordenanzas debían ser cumplidas tras la lectura a los plateros y batihojas, lectura que se dio públicamente a los representantes de los plateros hasta el 10 de noviembre de 1781²⁶. Si las ordenanzas fueron cumplidas o no, sigue siendo poco probable, ya que seguimos encontrando las piezas sin marcar y realizadas con material primo que había evadido los controles fiscales pertinentes. La clientela al exigir precios ya establecidos para las obras y al ser la misma conformada por la clase acomodada se podría inferir por que el poco cumplimiento de tales disposiciones.

12.1.1 El marcaje.

En clara relación con el problema expuesto en el último apartado, se encuentra el tema del marcaje de obra, las marcas ubicadas en las piezas de orfebrería, se tratarían como la mejor huella para conocer no solo el cumplimiento de la legislación sino para poder realizar un análisis de la obra como documentos histórico. Gracias al marcaje podríamos conocer la obra en relación a su autor, pero la falta de la misma en la mayoría de obra muestra la transgresión de la ley fiscal de forma continua y sistemática.

Al hablar de las ordenanzas, topamos el tema de las obligaciones del veedor, entre las que constan revisar en sus visitas a los maestros plateros las marcas de que disponían, hecho que por la falta de marcaje en la obra que permanece hasta hoy, podemos deducir no debió llevarse a efecto. El orfebre “TINOCO”²⁷, es uno de los pocos ejemplares de obra con el marcaje respectivo. El doctor Patricio Guerra, nos proporcionó un ejemplar de marcaje (**fig. 67**) perteneciente a una patena del siglo XVIII, claramente se puede identificar las letras “JC”²⁸

²⁵ AHM/C, *Ordenanzas de Guatemala*. Gobierno-Administración, libro 3, ff.14-19. Citado por: Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros* pp. 227-234.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 72.

²⁷ Atril perteneciente a la Reserva de Arte del Banco Central del Ecuador.

²⁸ Podría tratarse de José Carbacho, José Carrasco, Juan del Castillo, Joaquín Cerón o José Cruz. Todos los cuales fueron maestros plateros durante el siglo XVIII según Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros* pp. 203-207.

La pieza debía llevar la marca del autor, la de la ciudad y la del propio veedor, como forma de certificar que la pieza cumplía con los requisitos necesarios, tras lo cual se debía colocar la marca real. En las piezas de pequeño tamaño se exigía una marquilla que certifique obligaciones legales²⁹. Si tenemos en cuenta que el gremio contravenía de manera continua las disposiciones y regulaciones fiscales, tanto el marcaje como la atención a las ordenanzas, no es de extrañar que si no existe el marcaje del orfebre, mucho menos el marcaje del veedor correspondiente. Contamos con una patena con las cuatro marcas respectivas (**fig. 66**) Tal vez una de las pocas piezas con las correspondientes marcas.

1.2.2 Ramas del oficio de platería.

No podemos precisar el nombre mismo del oficio de platero en una sola categoría, ya que dentro de tal apelativo, ubicamos con mayor frecuencia, los que trabajan en oro, denominados “plateros de oro” y los que trabajaban en plata, denominados “plateros de plata”. Dentro del mismo apelativo están los “oribes o uribes” especialistas en el trabajo en oro, los filigranistas, dedicados a reducir el oro y la plata a hilos delgados utilizados para el relleno de figuras y bordado de ornamentos, los batihojas que ostentan el mismo rango de los plateros y las ordenanzas del gremio van dirigidas a ellos también; terminando con los plateros de masonería que hablaremos con mayor detenimiento más adelante.

Teniendo estos parámetros en cuenta, anotamos que se contaba con dos tipos principales de plateros en el siglo XVIII:

- Los plateros de oro, dirigidos primordialmente a la elaboración de joyería y,
- Los plateros de plata, motivados por la fabricación de plata labrada. Dedicados esencialmente a la elaboración de orfebrería suntuaria, actividad que ofrecía mayor demanda; contando durante el siglo XVIII con alrededor de treinta y

²⁹ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 83.

cinco maestros³⁰. Es el platero de plata, el tipo de orfebre que consideramos en la presente investigación, debido a su ligamiento a la platería suntuaria.

1.2.2.1 Plateros de Masonería.

Los plateros de masonería, hacen referencia a la especialización de algunos en cincelar la plata³¹. Durante el siglo XVI y XVIII, se denominaba como plateros de masonería a los repujadores o a los orfebres que “labraban a mazo principalmente sus obras”³², pero no existen investigaciones precisas sobre la especialidad de tal orfebre en el caso de la Real Audiencia de Quito³³.

El Doctor Patricio Guerra, pudo esclarecer la vaga definición que pudimos encontrar hasta el momento, denotando la importancia de los plateros de masonería; el Doctor Guerra nos explicó que “la documentación habla de plateros de masonería como aquellos que realizaban obras de gran factura o monumentalidad, en este caso custodias, sobretodo”³⁴.

Considerando a Juan de Arphe en su *Varia Commensuracion*, “debía llamarse primeramente trabajo de mazonería al ejecutado conforme al estilo gótico, o mejor, no

³⁰ Ibídem., pp. 134. Contando con 52 orfebres activos en el siglo XVIII entre plateros de oro, plata, mazonería, fundidores, ensayadores y bathojas según estudio de fuentes primarias, proporcionadas por: Alfredo Costales Samaniego. *El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y Artesanos desconocidos de la “Escuela Quiteña”*. En: Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego. *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2007. Pp. 269.

³¹ Marta Fajardo de Rueda. *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap1.htm> Acceso: (23-05-13)

³² Narciso Sentenach. *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. En: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, Tercera época, 1908. pp. 335

³³ Solo pudimos encontrar una vaga referencia al mismo en: Alfredo Costales Samaniego. *El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y Artesanos desconocidos de la “Escuela Quiteña”*. En: Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego. *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2007. Pp. 269.

³⁴ Definición referida a través de comunicación personal con el Doctor Patricio Guerra el 27 de mayo de 2013.

renaciente”³⁵; según se detalla en las primeras páginas de su libro IV, a la obra así denominada, también se la trataba como obra de *crestería*³⁶.

Refiriéndose a la obra de platería, Juan de Arphe señala que “usaron de esta obra los plateros, guardando sus preceptos con gran zelo... en las qual llegó hasta el punto Henrique de Arphe mi abuelo, como parece en las obras que de su mano hay hechas en estos Reynos, que son la Custodia de León, la de Toledo, la de Cordova, y la de Sahagun, y otras muchas piezas, como son cruces, portapaces, cetros, incensarios, y blandones, que quedaron suyas repartidas por toda España, en que se muestra el valor de su ingenio raro, con mayor efecto que puede escribirse”³⁷; denotamos de esta manera la relación de la terminología con las piezas de astil.

El Doctor Guerra nos ayudó a definir el concepto, explicando que “la palabra masonería está relacionada con los constructores de las catedrales góticas a fines del Medioevo, por lo que, en el caso de los plateros, se les conocía como de masonería a los que elaboraban custodias gigantes, procesionales en formato arquitectónico gótico”³⁸.

Además el Doctor Guerra nos brindó una respuesta, hacia la poca aplicación y conocimiento de tal terminología, explicándonos que “es una denominación muy temprana para el caso americano; posteriormente desaparece y se habla solo de plateros de oro y plata”³⁹. Dato reflejado en la escasez de bibliografía al respecto en el caso de la Real Audiencia de Quito; solo se han registrado dos plateros de mazonería, activos durante la

³⁵ Narciso Sentenach. *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. En: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, Tercera época, 1908. pp. 335.

³⁶ “Después, ó por la variedad del tiempo, ó por los sucesos diferentes de las cosas con las guerras causadas en la entrada de los Godos, vino á caer esta Arte de su punto, y introducirse la obra bárbara, llamada Mazonería, ó Crestería, ó según otros, obra moderna, con la qual edificaron la Iglesia Mayor de Toledo, la de Salamanca, Burgos, Palencia, Ávila, Segovia y Sevilla, que aunque en la labor y orden no son artificiosas, duran firmes, y en aquellas trazas vistosas” Juan De Arphe y Villafañe. *Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*. Madrid, Séptima impresión, 1736. Pp. 221.

³⁷ *Ibidem*, pp. 221.

³⁸ Definición referida a través de comunicación personal con el Doctor Patricio Guerra el 27 de mayo de 2013.

³⁹ Definición referida a través de comunicación personal con el Doctor Patricio Guerra el 27 de mayo de 2013, razón por la cual, nos fue casi imposible encontrar bibliografía para explicar este apartado. Agradecemos de manera especial, el gran aporte que el Doctor Patricio Guerra brindó a este apartado, sin el cual no podríamos haberlo construido con la claridad que esta investigación académica requiere.

primera mitad del siglo XVII, Juan de Rueda, maestro platero de mazonería que trabajaba para 1614 en Quito⁴⁰ y Juan López, maestro platero de mazonería en 1654⁴¹

1.2.3 El taller y la tienda del platero.



⁴⁰ Alfredo Costales Samaniego. *El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y Artesanos desconocidos de la "Escuela Quiteña"*. En: Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego. *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2007. Pp. 271.

⁴¹ *Ibidem.*, pp. 274.

⁴² *Ibidem.*, pp. 138.

En lo que concierne a los talleres de plateros en el siglo XVIII, muestran cierta tendencia a instalarse en un eje que iría desde la Plaza Mayor hacia la iglesia de San Sebastián por la actual calle Venezuela, aunque se aclara que algunos plateros se ubican en las proximidades de la iglesia de Santo Domingo y de La Merced.

La movilidad de la ubicación del taller-tienda, responde a la crisis paulatina de la época -como observamos en el plano- la ubicación se encuentra fragmentada más allá de la calle de los plateros (Calle Venezuela), debido a que no todos los participantes del gremio podían afrontar los arriendos para sostener una tienda en tal sector preferencial.⁴³

1.2.4 La clientela del platero de plata.

En lo referente a la clientela de los centros de platería, podemos anotar que en gran medida fueron la iglesia y las órdenes religiosas, las principales promotoras de este oficio⁴⁴. Las grandes obras fueron primordialmente dirigidas a los templos, santuarios, monasterios y conventos para responder a las necesidades religiosas y litúrgicas de la fe cristiana. Muchos objetos, obligatoriamente, debían ser realizados en metal precioso⁴⁵, tal es el caso de los cálices, las custodias, copones, etc., o cualquier objeto relacionado directamente con ritos como la eucaristía, el bautismo o la extremaunción; aunque destacamos que la utilización de la orfebrería, marcó parámetros mucho más extensos ligados a la ornamentación del templo, como es el caso de los frontales de altar entre otra tipologías indispensables.

⁴³ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 135.

⁴⁴ Gloria Garzón y Jesús Paniagua explican en su obra *Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito* (2000), que existen frontales y complementos de retablo del siglo XVIII de tendencia barroca y rococó en San Francisco, la custodia y los atriles de la Merced, algunos complementos del altar de San Agustín, un frontal de la Catedral y los portaviáticos del Carmen Bajo. Demostrando como tanto las iglesias como las órdenes religiosas daban prioridad a la adquisición de objetual litúrgico de orfebrería para su práctica cultural.

⁴⁵ La importancia de la utilización de materiales nobles la encontramos desde la Biblia (Reyes, 7: 48-50.), pero su apogeo especialmente en el barroco se debe al impulso tridentino relacionado con la exaltación de los sentidos donde la platería pudo tomar mayor trascendencia que en épocas anteriores ya que ayudaban a incentivar la piedad cristiana. Esta idea la tomamos de la explicación otorgada por Werner Weisbach, autor y temática que tomaremos con mayor detenimiento en el segundo capítulo.

La iglesia y las órdenes religiosas, entendidas como principales clientes de trabajos de orfebrería, además responden -dentro de la periodo de crisis económica- a las instituciones con las mejores condiciones para asumir grandes obras realizadas en metales preciosos; esta afirmación la sustentamos, debido a que estas instituciones cuentan con mayor rentabilidad, debido a las propiedades y al rédito económico de las mismas o las donaciones; pudiendo así responder con mayor facilidad a la adecuada conformación del ajuar de platería que se requiere para la liturgia, ya que cuentan con los medios económicos para tales encargos.

No podemos dejar de lado el aporte de las piezas que muchos privados (criollos) otorgaron a las iglesias. Las piezas fruto de donaciones cuentan con gran categoría en cuanto a calidad y valor metálico, tal efecto entra en la idea de “propagar la imagen del propio donante en su propio mundo y justificar su existencia como grupo de privilegiados que invierte y que ponen a disposición de la comunidad, por medio de los objetos religiosos, su propia riqueza y prebendas”⁴⁶; este apartado es de gran utilidad en los frontales de altar, varias piezas son donaciones y la imagen del donante en diferentes simbologías es palpable y será explicada con detenimiento.

Teniendo en cuenta la motivación que nos compete, trataremos de indagar específicamente en el papel de los patrocinios en el contexto de La Catedral Primada de Quito; patrocinios que buscan magnificar el culto, exaltar las devociones y la Eucaristía.

Las donaciones pueden ser interpretadas como una acción sea del Obispo, del Cabildo o de las Cofradías en pro de la conformación de la platería catedralicia; platería creada bajo el impacto de la Contrarreforma, en un espacio donde tanto los orfebres como la voluntad religiosa barroca otorgaron vistosidad a las celebraciones.

Así explicamos el desarrollo de una tipología expositiva, donde encontramos la abundancia de grandes objetos realizados en plata labrada como: sagrarios, custodias, ornamentaciones de retablos, cruces procesionales, custodias de torre, expositores y demás elementos que ayudaban a la exaltación del culto. Dentro de esta idea, se ubican también

⁴⁶ Jesús Paniagua Pérez. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamento de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003. pp. 266.

los frontales de altar, entre los que contamos con el Frontal de Santa Ana -como limosna de Don Francisco de Cárdenas- de la cofradía de Santa Ana, que tenía espacio dentro de la Catedral.

La financiación y el patrocinio de la obras de plata labrada, son de gran importancia dentro del caso de la platería catedralicia, ya que es “un reflejo de los mecanismos que rigen las catedrales y que han hecho posible que éstas sean conjuntos fundamentales del patrimonio artístico”⁴⁷. Proporcionando magnitud y relevancia de los tesoros catedralicios, tanto por el número y por el virtuosismo de sus piezas, ya que la platería es el principal elementos utilizado en el culto, mostrando así el esplendor de la Catedral.

El Cabildo, en primera instancia, tiene la obligación de proporcionar los elementos necesarios para el culto y la financiación de los mismos. En este contexto los Obispos destacan además por dotar adecuadamente el ajuar catedralicio, como fue el caso de D. Fray Francisco de Sotomayor, de la Orden de San Francisco, quien gobernó el obispado de 1625-1629, mismo que “dio a la de esta de Quito el frontal de plata maciza donde esculpieron sus armas, en memoria de esta obra”⁴⁸.

En la actualidad, el ajuar catedralicio que se ha mantenido sufre modificaciones debido al reciclaje de obra. La falta de circular para la refacción de las edificaciones, producto de la actividad sísmica⁴⁹ o resoluciones de donación de plata labrada al Cabildo, debido a la situación delicada de la Real Audiencia⁵⁰, interrumpieron la utilización de piezas de orfebrería, en beneficio de la utilización de tales recursos de metales como circular; se tratará en el segundo apartado de esta investigación de materializar, por medio de los inventarios de alhajas, el ajuar catedralicio del siglo XVIII.

⁴⁷ Jesús Rivas Carmona. *El patrocinio de las platerías catedralicias*. En: Estudios de Platería San Eloy. España, Universidad de Murcia, 2004. pp. 482.

⁴⁸ Marcos Jiménez de la Espada. *Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, Tomo III. pp. 12.

⁴⁹ Actividad sísmica registrada en: 1587, 1755, 1797, 1859 y 1868.

⁵⁰ En 1821 “el Virrey de Nueva Granada, don Juan de la Cruz Mouregón, expidió una resolución de donación de plata labrada, debido a la crítica situación por la que pasaba la Real Audiencia”. En: Gloria Garzón y Jesús Paniagua. *Los gremios de plateros...*, pp. 157.

1.3 El oficio del orfebre en la Real Audiencia de Quito.

Zumban los tornos, rechinan las sierras, tunden los mallos de los tallistas, crepitan los cinceles de los repujadores. Porque no hay forma de arte decorativo que no tenga aquí sus artífices. Ser forjan hierros y se repujan cobres; se montan gemas y se cincela el oro; se funden esmaltes y se cuecen porcelanas, se labran mosaicos y se funden bronces; se talla el marfil y la madera, y se esculpen los mármoles y las piedras; y lo mismo humea la cera perdida en la fundición de diminutas figurillas, que fraguan en los moldes las grandes piezas destinadas a obras decorativas de gran envergadura⁵¹

1.3.1 Los útiles de platería. Aproximación a los instrumentos del taller de platería en el siglo XVIII.

Vamos a reconstruir por medio de la interpretación de tres inventarios de útiles, dos áreas indispensables en lo referente a la actividad profesional de la platería quiteña: la tienda y el obrador (el taller), donde se reúne el mobiliario propio y las respectivas herramientas de trabajo⁵².

Los inventarios nos muestran semejanza de útiles en mayor o menor cuantía. Las herramientas que se encontraron fueron las relacionadas con la utilización de: balanzas, borrajeros de cobre, buriles, cinceles, estacas, fuelles, martillos, compases, moledero o piedra de moler, paila de cobre o pailitas, quilatenas y tenacillas⁵³.

Como podemos apreciar, todas las piezas especificadas cumplen funciones principales en las diferentes etapas de la elaboración de las piezas de platería, sea para el amoldado, fundido y vaciado de la pieza como por ejemplo el borrajero de cobre, fuelles, pailas y las tenazas. Las entenallas, buriles y limas -tres elementos muy utilizados para el acabado de las piezas- son manejadas para proceder a eliminar los defectos propios del vaciado de las piezas en los moldes. Estas herramientas, son de uso cotidiano dentro del taller y por lo tanto no es de extrañar su coincidencia en los tres inventarios.

⁵¹ Demetrio Zurbitu. *Los talleres de arte y la renovación del arte litúrgico*. Madrid, 1929, pp.18.

⁵² Un glosario con la definición de todas las herramientas mencionadas en los tres inventarios aquí señalados podrá ser encontrada en el área de anexos, al final de ésta investigación. Anexo 8.

⁵³ Anexos 6.1.

Entre los objetos que pertenecen al taller de Luis Pisina y datan del 16 de abril de 1790⁵⁴, encontramos en primer lugar, aquellos instrumentos que se utilizaban para pesar y medir tales como balanzas y yunques; otros para forjar, varios martillos, tenazas y bigornias; otras herramientas de uso variado como hierros para tornejar, tijeras, sopletes y bruñidores.

Merecen trato especial en este apartado algunos instrumentos, como por ejemplo la churumbela, término que solo hemos podido relacionarlo -según el manual del orfebre andino- con un proceso de fundición, en la que por medio de un tubo metálico, se dirige el fuego hacia un trozo rectangular de piedra pómez donde se funden pequeños trozos de metal.

Encontramos también un instrumento llamado despavesadera, cuya definición más apropiada sería despabiladera. Tomamos en consideración este término en particular, para dar a conocer la distorsión de la terminología, misma que encontramos en varios objetos; este objeto en particular -con su terminología despabiladera- haría alusión a la tijera con que se despabila la vela.

Los muelles son encontrados en este inventario y son tenazas grandes, utilizadas habitualmente durante la fundición para insertar los metales en la copela o vaso purificador de metales. Parecería un poco extraño que dicho término solo lo hayamos encontrado en este inventario, ya que esta herramienta era de vital importancia en el proceso de fundido y vaciado de los metales, pero para remplazar este instrumento, encontramos la aparición de tenazas o tenacillas -en los dos inventarios siguientes- que pueden cumplir la misma función que los muelles.

En lo referente a mobiliarios, encontramos en el inventario de Sebastián Binueza con fecha 1º de marzo de 1792⁵⁵, una serie de muebles que se utilizaban para guardar todas las herramientas que pudimos observar en los tres inventarios; además de instrumentos de medición como compases y reglas, hachuelas, la plata y demás enseres del oficio; otros objetos para trabajar, como un banco para tornejar y una banca de tirar hilo. Entre los más

⁵⁴ ANH/Q notaria 1, caja 111.

⁵⁵ ANH/Q notaria 1, caja 125.

representativos, habría que añadir ciertamente una cantidad de plata en barras o en objetos que igualmente se almacenaban en la trastienda. Encontramos además herramientas de fierro y herramientas gruesas, pero sin detalles específicos que nos puedan ayudar a entender su uso particular.

Este inventario no cuenta con gran variedad de herramientas, tal vez este hecho nos pueda ayudar para aducir la modestia de su taller, ya que cuenta mayormente con herramientas básicas; su mayor aporte para esta investigación radica en la especificación de mobiliario, el cual nos ayuda a entender un poco más a fondo la estructura de la tienda-taller.

Del análisis del inventario de bienes de Marco Baptista de Salazar datado el 22 de mayo de 1676 en Cuenca, Jesús Paniagua en su obra *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*, nos brinda datos importantes de ciertas herramientas que solo pudimos apreciar en este inventario, tales como la **vitola** según se refiere a algún tipo de medida, pues tradicionalmente ha sido utilizada para medir tornillos. **Pasanasas**, donde infiere que “lo más parecido a este término que podemos deducir es “pasa natas” o especie de colador de la escoria que queda de copelar, es decir, de fundir oro y plata en un horno especial”⁵⁶.

En lo referente al **suaje**, explica que “cabén dos posibilidades en platería para interpretar esta palabra, puede que se trate de **cerasina**, ácido especial utilizado en la metalurgia. También puede tratarse de la palabra **seraje** o conjunta **de ceras**. La cera era una especie de cesta, utilizada para el carbón. Ambas interpretaciones pueden ser válidas por su utilidad en un obrador de platero”⁵⁷. Explicando la definición de Ylera infiere que en el siglo XVIII, todavía persiste la utilización de la hilerá en joyería y platería, de tal manera que se trataría de “una plancha con agujeros de diferente tamaño que sirve para adelgazar alambres de plata y oro, según el grosor que éstos necesiten tener.”⁵⁸

⁵⁶ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 131.

⁵⁷ *Ibidem.*, pp. 131.

⁵⁸ *Ibidem.*, pp. 131.

Existen dos herramientas adicionales tales como las bruzelas, de las cuales su definición aducimos, se trata de pinzas anchas para arrancar los pallones de oro o plata que quedan en las copelas al hacer los ensayos⁵⁹ y, por último, definiendo los tases; Rosa Martín Vaquero, se refiere a una “especie de vigorneta en que se amartilla la hoja de plata y sirve también para otros usos... yunque pequeño y cuadrado que, encajado por medio de una espiga en el banco, usan los plateros y hojalateros”.⁶⁰

Así, para resumir en cuenta de los tres inventarios analizados, notamos una gran utilización de los martillos de varios calibres, formas y tamaños, los de mayor tamaño son utilizados para formar la plata al ancho deseado después del proceso de fundición, otros utilizados para el proceso de cincelado. Los punzones se emplean para pasar el dibujo original a la plancha de metal. Dentro del proceso referente al labrado de la pieza, está el uso de las gotas, empleadas para abultar o para hundir partes de la obra y las embutideras llamadas también *perlas huecas*⁶¹, utilizadas para obtener formas convexas.

Ya hemos hablado de las pinzas y su función para arrancar los pallones de metal que quedaban en las copelas después de los ensayos. Los punzones se utilizaban para otorgar la marca particular del platero en la obra, detalle que ya comentamos no fue de gran aplicación en obra de la Real Audiencia de Quito

La investigación de la terminología referente a las herramientas encontradas en los tres inventarios de útiles, son tomados en consideración, para entender tanto los usos de los instrumentos, los metales utilizados, así como la relevancia de ciertas herramientas encontradas en varios inventarios. Se busca con esta explicación, crear un referente a la utilización del espacio en el taller del orfebre, donde el mobiliario, el material y las herramientas ayudarán al desarrollo de los distintos procesos de trabajo de las piezas. Estos segmentos, son solo parte inicial dentro de la preparación de los elementos de platería; a continuación explicaremos las técnicas utilizadas en la plata tras los procesos de fundición y vaciado de los metales.

⁵⁹ Artemio De Valle-Arizpe. *Notas de Platería*. México, Editorial Polis, 1941. pp. 252.

⁶⁰ Rosa Martín Vaquero. *Plateros del siglo pasado que aún pervive_ instrumentos y herramientas que se conservan*. En: Euskomedia. Kultura Topagunea, Internet. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/08/08217246.pdf>. Acceso: (02-01-2013)

⁶¹ Artemio De Valle-Arizpe. *Notas de Platería*. México, Editorial Polis, 1941. pp. 252.

1.3.2 Técnicas y procedimientos tradicionales utilizados para la elaboración de piezas de orfebrería en el siglo XVIII.

El trabajo de los metales preciosos, incluye una serie de procedimientos técnicos que comienzan a desarrollarse a partir del momento en que se obtiene el material en bruto en el proceso de minería.

El primer paso a ser considerado consistía en comprobar la pureza del metal, para, a continuación, proceder a su refinado “la obligación durante casi todo el siglo XVIII; según lo marcaba la legislación, era que la plata se labrase de 11 dineros y el oro de 22 quilates”⁶², y posterior fusión, con lo que el orfebre obtenía el metal deseado y legalmente constituido para comenzar la pieza que le hubiere sido encomendada. Cabe aclarar que, según nos comenta Gloria Garzón y Jesús Paniagua, “la falta de controles efectivos... hace pensar que era bastante fácil transgredir la ley”⁶³; para proceder a un correcto análisis de si la legislación efectivamente fue acogida y efectuada, deberíamos proceder a análisis rigurosos de los materiales utilizados en objetos catalogados del siglo XVIII en los territorios de la Real Audiencia de Quito y dicho proceso no ha sido realizado aún, o por lo menos no contamos con información publicada al respecto.

El siguiente paso consistía en la fundición del metal refinado, ya refinado –según la legislación que mencionamos- en un crisol o copela, se procede inmediatamente a verterlo en un molde para hacer lingotes. Para todo este proceso se utilizan las herramientas que pudimos estudiar en el apartado anterior, tales como el fuelle, los muelles, borrajeros y tenazas.

A partir de ese momento, comenzaba el laminado y pulido de las planchas que servirían de base de la estructura a ser realizada. El proceso de laminado nos interesa de manera especial, ya que la fabricación de los frontales de altar –que es nuestro afán principal- consta de láminas o planchas de plata, que fueron una de las técnicas más utilizadas en el siglo XVIII en comparación con el vaciado.

⁶² Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 151.

⁶³ *Ibidem.*, pp. 151.

Contamos con otras técnicas como: “el uso del cincelado y repujado para dar volumen y marcar las formas de las diferentes figuras; grabado, nielado, damasquinado, etcétera, para dibujar y resaltar elementos ornamentales y figurativos; cortado, bruñido y enrasado para ajustar tabicado e incrustaciones; embutido de molduras para engastes, y algunas otras labores como el dorado, el calado, la filigrana o el granulado que forman parte de la decoración de las piezas”⁶⁴, estructurando así todo el proceso de creación de la obra de orfebrería. A continuación resaltaremos las técnicas más utilizadas dentro del siglo XVIII.

El modelado, que mantiene carácter y expresión individual de artífice a artífice y dependiendo de la técnica utilizada, es un proceso largo y cuidadoso, ejecutado con las perlas huecas o bruseles y demás instrumentos ya analizados, acción que se llamaba *vestir*⁶⁵ a la pieza. A medida que la demanda ornamental en las piezas aumenta, los plateros alcanzaron una habilidad cada vez más notoria, lo cual podemos constatar por la variedad de técnicas utilizadas para conseguir formas originales y que demuestren superficies con movimiento y contrastes de luz y sombra, gusto muy encontrado en los siglos XVII y XVIII.

La técnica más utilizada durante el siglo XVIII fue el repujado, para lo cual el grosor de la lámina de plata no podía ser de gran consideración, como explicamos en el proceso de laminado que sigue a la fundición; así anotamos que las técnicas de elaboración de las láminas, sean de oro o plata, se realizaba por medio del martilleo, hasta conseguir planchas que debían ser realizadas con proporciones delgadas para poder ser trabajadas con mayor facilidad y así responder a las necesidades estéticas del momento barroco, pero este detalle es una de las principales razones para el deterioro de las piezas y la consecutiva refacción y manipulación de las piezas⁶⁶.

⁶⁴ María Victoria Herráez Ortega. *Apuntes para el estudio de la orfebrería en la alta y plena edad media hispana*. En Jesús Rivas Carmona (ed.). *Estudios de Platería, San Eloy 2003*, España, Universidad de Murcia, 2003. pp. 292.

⁶⁵ Artemio De Valle-Arizpe. *Notas de Platería*. México, Editorial Polis, 1941. pp. 254.

⁶⁶ Un ejemplo próximo de la refacción de obra, es el frontal de altar de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

La técnica del repujado, consiste en “reducir el metal a una lámina muy fina y a continuación hacer resaltar en relieve, modelando en negativo, por el revés, la representación”⁶⁷, el repujado pretende brindar la impresión de riqueza en el uso de los metales con la utilización de chapas o láminas de menor grosor, se busca dar volumen a la pieza; la misma “se trabaja por su cara posterior, abultándola por el revés hasta conseguir el efecto deseado que se termina por el anverso con pequeños toques de cincel”⁶⁸. Jesús Paniagua, explica que en “la primera mitad del siglo ese repujado se presentaba en varios planos, siendo los más abultados aquellos que se quieren destacar sobre el fondo para producir un bello efecto de movimiento, luces y sombras. A medida que avanza el siglo, el repujado va cediendo ante las superficies lisas para ser utilizado como técnica solo en aquello que se quiere destacar”⁶⁹.

La utilización del buril, como hemos anotado, va de la mano con el repujado, ya que “las planchas de plata se solían repujar por el reverso y en el anverso, la culminación del trabajo tenía que hacerse esta técnica”⁷⁰.

Cierto es que estas técnicas tuvieron gran aplicación debido a la demanda de obra, pero esto no hizo desaparecer otras técnicas como el fundido, el cincelado o el calado, este último sigue manteniendo su importancia como técnica muy utilizada para reflejar efectos de luces y sombras; este detalle lo encontramos notoriamente en incensarios y coronas. Estas tres técnicas todavía son utilizadas, aunque las mismas pasaron a segundo plano.

Para concluir esta sección damos lugar especial al trabajo de los fondos, ya que pueden servir como complemento adecuado de la ornamentación realizada por la técnica del repujado; ayudan a manifestar diferentes texturas y formas en una sola pieza. Algunos fondos encontrados en la Real Audiencia de Quito son: lisos; punteados con dos modalidades, los que sirven para dar un valor cromático a la plata y los que tienen una

⁶⁷ Mela Leva Pisto. *los metales*. En: Corrado Maltese (coordinador). *Las técnicas artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1981. Pp. 164.

⁶⁸ María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, Instituto de estudios onubenses, 1980. Pp. 158.

⁶⁹ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 211. Esta técnica decorativa de superficie permitió una profusa decoración en obras de gran tamaño, como es el caso de los frontales de altar, y una vistosidad de las mismas pocas veces alcanzado. De manera regular, la decoración utilizando el repujado se realizaba sobre fondos planos y se completaba con el buril.

⁷⁰ *Ibidem.*, pp. 211.

función decorativa; escamados; mates, en los que el fondo no está trabajado, pero en comparación con la trascendencia de los fondos en el siglo XVII, pierden importancia frente a la decoración en el siglo XVIII⁷¹.

Las técnicas como el repujado, el cincelado y el uso de los fondos dentro de la obra de orfebrería, muestran la intencionalidad de la época por definir cada vez más objetos y recargarlos; podemos entender de manera clara, como la idea del *horror vacui* en el tratamiento ornamental, se manifiesta por medio del uso de las técnicas que hemos explicado a breves rasgos. Es objetivo del segundo capítulo de esta disertación, la explicación de las diferentes herramientas ornamentales utilizadas por los ejecutores de obra de orfebrería, para diseñar discursos artísticos dentro del mensaje litúrgico.

⁷¹ *Ibidem.*, pp. 211.

CAPITULO II

El capítulo que prosigue tiene como objetivo entregar al lector un acercamiento a la plata labrada, comenzando con una explicación de la situación en la Real Audiencia, donde se considera la tendencia barroca y la evolución formal de la platería quiteña; para dar paso a la interpretación de los motivos ornamentales: representaciones antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y el caso del uso de rocallas, veneras y palmetas.

Seguimos con las aproximaciones a los componentes ornamentales dentro del Virreinato de Nueva Granada, tomando en cuenta el caso de la platería Santafecina y la platería Quiteña.

El presente capítulo finaliza, ofreciendo una investigación de los ajuares litúrgicos, tomando como principal componente, para la explicación teórica de la proliferación del ajuar eucarístico, los acercamientos teóricos de Werner Weisbach y su entendimiento de los caracteres barrocos en el arte, por medio de la importancia de los preceptos tridentinos. Utilizamos la comparación de inventarios para brindar un estudio de las tipologías de los ajuares litúrgicos por medio del análisis de tres inventarios, dos del Convento de La Merced, uno de la Catedral Primada de Quito y el uso de fuentes secundarias, para realizar una explicación oportuna que aborda las piezas de altar, los vasos litúrgicos y piezas varias.

2. La plata labrada en la Real Audiencia de Quito.

Dibujamos la antesala de nuestro trabajo en el presente capítulo, dedicado a analizar una manifestación artística, la platería, por medio del uso de los motivos ornamentales, su relevancia y características principales; pasaremos a la investigación de los ajuares catedralicios, tratando de mostrar las propuestas decorativas que la sede, al ser garante de un mecenazgo, promueve al dar cumplida y correcta cuenta de los preceptos tridentinos, de esta manera la ampliación del ajuar litúrgico y su debida ornamentación son la motivación de las siguientes líneas.

La notable complejidad del siglo que nos ocupa, y la riqueza que de éste se deriva, es susceptible de análisis desde dos puntos de vista: por un lado, el amplio desarrollo que adquiere el arte de la platería durante el siglo XVIII y por el otro, entender el extraordinario y variado desarrollo ornamental estilístico que hacen de la centuria de mil setecientos un periodo de auge y de proliferación de obra.

2.1. La tendencia barroca y la evolución formal de la platería quiteña.

La iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados, sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo en el correr del tiempo⁷².

El afán tridentino por recrear visualmente las enseñanzas litúrgicas encuentra su mayor desarrollo y aceptación en el barroco, donde la institución religiosa y su carácter educativo pudieron manifestarse con sinnúmero de formas visuales. Las bellas artes fueron actividades promovidas por la iglesia, institución que las visualizaba como mejor representante del “triunfo del pasado, la exaltación de los sacramentos, sobre todo de la eucaristía y la penitencia y la reafirmación de las congregaciones religiosas”⁷³. Uno de los elementos que podemos aducir al estilo barroco es el aspecto de la teatralidad, la misma platería, que es el asunto central del trabajo de investigación, “está concebida de una forma escénica: atriles, blandones, frontales, coronas, etc., no tendrían razón de ser en sí mismas si no fuera porque forman parte de un conjunto escénico”⁷⁴; mismo que complementa el correcto desarrollo de las representaciones religiosas, donde se busca el encuentro entre el mundo terrenal y el celestial en el acto litúrgico.

⁷² Artículo 122 de la Constitución Conciliar “De Sacra Liturgia” Capítulo VII. En: Juan Castex. *El templo después del concilio, Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornato y vasos sagrados*. Madrid, Propaganda Popular Católica, 1967. pp. 12.

⁷³ Ricardo García-Villoslada. *Historia de la Iglesia Católica. III: Edad Nueva: la iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma Católica 81303-1648*). Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1979. Pp 510.

⁷⁴ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 208.

El aspecto antes mencionado puede ser ejemplificado por medio de la crónica de la Asunción de la Virgen de la Compañía de Jesús de Quito, brindada por Fray Juan de Santa Gertrudis donde:

Por la fiesta de la Asunta de la Virgen se hacía en esta iglesia todos los años esta tramoya. Tiene la iglesia media naranja en lugar de arco toral, y está en lo interior arrodada de balconería. Ponían pues a la Virgen en representación de muerta en una decente y rica tarima, cubierta la media naranja, y al concluir la misa mayor, con artificia hacían bajar de la media naranja un nublado revestido de gloria con muchos ángeles cantando, los que también con tramoya hacían levantar a la Virgen de la tarima y la ponían en brazos dentro del nublado, y a este tiempo salía el golpe de música de la balconería a recibirla en lo interim que todo subía a paso lento por el aire, y en estando ya en altura proporcionada, de la balconería tiraban muchos panes de oro y plata batida, muchos papeles con motes y láminas finas, y se soltaba una gran partida de palomos a volar. Función era que arrastraba a todo Quito⁷⁵.

Observamos, como la enseñanza visual era de vital importancia y relevancia en el siglo XVIII dentro del entendimiento barroco. Tanto en mobiliario, escenografía como en uso de metales preciosos, este ejemplo es la clara muestra del repertorio visual barroco en la Real Audiencia de Quito.

Conjuntamente, el espíritu barroco y la utilización de la plata labrada dirigida a la exaltación de los sentidos, nos es conocida en las ceremonias alusivas a la liturgia ceremonia y la temática eucarística, día en el que “se desplegaba, sin límite alguno, todo el lujo y ostentación posible, en las iglesias, conventos y monasterios los altares eran adornados con toda la plata labrada que poseían, privilegiando la atención al Santísimo Sacramento.”⁷⁶

La iglesia se convierte en un espacio sagrado, tanto por el significado de sus ritos como por los elementos visuales que lo componen por medio de la teatralidad; un espacio religioso humanizado, pero que brinda claro lugar al espacio humano –al devoto- y sobrehumano- a la figura devocional-. Para resaltar esta diferencia entre humano y

⁷⁵ Fray Juan de Santa Gertrudis. *Maravillas de la naturaleza. Tomo III. Capítulo VIII*. En: Actividad Cultural del Banco de la República de Colombia. Internet. www.banrepcultural.org/blaavirtual/faunayflora/marav01/mara30a.htm. Acceso: (10-06-2012)

⁷⁶ Nancy Morán Proaño. *El lucimiento de la Fe. Platería Religiosa en Quito*. En: Alexandra Kennedy (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. España, Editorial Nerea, 2002. pp. 156.

sobrehumano, se utilizan accesorios de orfebrería como las coronas, vestiduras de plata y oro, potencias y halos de santidad, en figuras como el Padre Eterno, Cristo, la Virgen María y a los Santos; dichos aspectos hacen la diferencia en un repertorio visual lleno de figuras humanas, entre lo humano y lo que siendo humano visualmente está por encima de lo terrenal.

El barroco americano, en la orfebrería, no presentó una unidad dentro del siglo XVIII, es más Cristina Esteras comenta que hacia los años centrales del siglo XVII “se produce un cambio estilístico como reacción al cansancio que habían provocado los esquemas rígidos y el lenguaje abstracto de la etapa manierista. A partir de este momento y de forma gradual hace su aparición una nueva estética barroca a la que la platería se incorpora buscando un mayor naturalismo y un deseo de flexibilizar las estructuras ante la nostalgia por las formas onduladas y suaves”⁷⁷. Así, el desarrollo central del estilo barroco lo encontramos en el siglo XVIII tras sus leves comienzos en el siglo XVII; un ejemplo de la utilización del estilo barroco dentro del siglo XVII es el atril de Santo Domingo, que está fechado en 1673 y cuya estructura es claramente barroca⁷⁸.

Entendiendo este antecedente, explicamos que dentro del barroco “la evolución decorativa, más que la formal, se nos presenta muy clara, en la primera mitad del siglo, los repujados carnosos y la complicación de las antiguas formas manieristas se muestran como algo evidente; de ahí se pasó a la influencia del rococó, en el que, aún bajo formas decorativas barrocas, estas adquieren un tratamiento que nos hace pensar en el estilo de moda”⁷⁹. Esta visión la comparte Cristina Esteras, al afirmar que el rococó y el uso de la rocalla fue “una corriente que tuvo en Ecuador un extraordinario desarrollo y calidad artística, encontrando en el platero Vicente López de Solís, su máximo representante”⁸⁰.

⁷⁷ Cristina Esteras Martín. *Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana*. En: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. pp. 383.

⁷⁸ Como el trato del repujado de los ángeles carnosos o el uso vegetal en la decoración, este ejemplar temprano del barroco en la Real Audiencia de Quito lo podemos encontrar en el Museo de Santo Domingo de Quito.

⁷⁹ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 209.

⁸⁰ Cristina Esteras Martín. *Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana*. En: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. pp. 398.

Un ejemplo del uso del estilo rococó en la obra de Vicente López de Solís lo hallamos en las andas de la Virgen del Rosario (**fig. 1**), en cuyo cuerpo superior consta la inscripción del platero, mismo que utiliza figuras alusivas a la virgen como *Tota Pulchra* y decora la pieza con “hojas de acanto, mientas que los símbolos mencionados se inscriben en cartelas de tornapuntas rematadas por veneras y envuelto todo ello en una fina y bien ejecutada rocalla”⁸¹. Así durante la segunda mitad del siglo XVIII ubicamos la eclosión del uso de la decoración rococó, este uso ornamental lo encontramos en la custodia y los atriles de la Merced, los porta viáticos del Carmen Bajo y en el frontal de la Catedral que estudiaremos con detenimiento en el tercer capítulo, solo para citar algunos ejemplos, ya que en los diferentes conventos e iglesias de Quito podemos observar, en mayor o menor cuantía el uso de representaciones rococó y la rocalla característica.

Las estructuras barrocas y el notable uso del *horror vacui* en las piezas no ha cambiado, lo que denotamos como aspecto singular es el uso de los elementos ornamentales, donde la rocalla, las veneras, las flores rocallosas y las hojas de forma hojarasca adquieren mayor uso y esplendor en las piezas. Anotamos de manera especial, la estructura de las piezas de astil, puesto que su forma puede llevar al uso de las desproporciones entre las partes para crear un sentido de inestabilidad, “buen ejemplo de ello son un par de cálices del Museo del Banco Central del Ecuador, algunos otros de la Catedral, o la propia custodia de la Merced. La desproporción de la que hablamos en las piezas de astil se produce, sobre todo, entre el pie, que se eleva exageradamente y en la copa que se reduce y se abullona, mientras el astil tiende a reducir su grosor e incluso su altura, que la cede al pie”⁸².

Las diferencias en el tema ornamental y el desarrollo formal que se plantean, no afirman que exista una ruptura entre la utilización del estilo barroco y rococó, pues la mezcla de las tendencias artísticas es evidente, pero se anota que en la segunda mitad de siglo existen elementos como la rocalla, que se usan con mayor frecuencia en comparación con los primeros años del siglo XVIII. Las tendencias barrocas y su repertorio visual, donde la manifestación externa de la religión tenía tanta fuerza y apogeo, muestran que el aspecto ornamental no podía quedar relegado a un segundo plano, es más, él mismo ayuda

⁸¹ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. Pp. 185.

⁸² *Ibidem.*, pp. 173.

a la teatralidad. Estamos según lo estipulado, ante un afán religioso que da gran importancia a la apariencia y, por tanto, lo ornamental es indispensable.

2.2. Motivos Ornamentales.

Teniendo en cuenta que “un estilo puede ser concebido como un conjunto de formas, cualidades y expresiones significativas que nos revelan la personalidad del artista y la mentalidad del grupo”⁸³, nos parece inadecuado identificar las piezas ligadas a un estilo en particular, ya que como explicaremos en este apartado, el uso ornamental juega una experimentación de elementos entre el barroco y el rococó; por tal razón, utilizaremos lo que Santiago Sebastián cataloga como la *Era Barroca*, donde los elementos compositivos y ornamentales en América requieren de una actitud crítica enfocada en la retórica común de las motivaciones artísticas, teniendo en cuenta que más que responder a un estilo en particular, se guían por el afán de educación y de persuasión de su audiencia, ya que este arte fue hecho para Dios⁸⁴.

El consumo de un repertorio visual religioso vasto y diverso, se consolida en el siglo XVIII por medio de la riqueza ornamental, como hemos comentado es más fastuosa en su primera época que a partir de mediados de siglo, cuando observamos una decoración más sencilla, aunque todavía con claras tendencias barrocas y con riqueza iconográfica. Durante el siglo XVII hallamos pocos ejemplos de representaciones zoomorfas, este hecho cambia durante la *Era Barroca*, ayudando junto a las formas fitomorfas y las antropomorfas -en forma de pájaros, querubines o ángeles- a lograr la exuberancia decorativa que se buscaba en las piezas para formar, por medio del uso de la naturaleza en sus estructuras, un conjunto equilibrado y de lectura litúrgica coherente⁸⁵.

La decoración más encontrada, hace uso de la vegetación de diferente índole en tallos y florones de repujado carnosos, buscando el efecto de luces y sombras. Aunque hallamos frecuentemente la utilización de vegetación copiosa, existe además tendencia

⁸³ Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 14.

⁸⁴ *Ibidem.*, pp. 14.

⁸⁵ Jesús Paniagua Pérez. *Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII*. En: *Revista. Anales – Museo de América*. España, Museo de América, 1996. pp. 108.

hacia el geometrismo y la compartimentación espacial; un claro ejemplo del uso del geometrismo lo vemos en la conformación de los frontales de altar, donde las formas fitomorfas ocupan espacios delimitados geoméricamente, buscando el equilibrio de la pieza; este hecho resultó usual en las piezas de la platería quiteña.

Así, la adecuada utilización de los diferentes motivos ornamentales relacionó “a menudo la orfebrería de los territorios de la Audiencia con los productos textiles orientales que llegaban en grandes cantidades a Quito a través de los puertos del Pacífico. La heráldica y los anagramas proliferaron siguiendo una tradición ya arrastrada desde el siglo XVI y de la que son buenos ejemplos algunos objetos como los frontales y los atriles”⁸⁶; en el caso de los frontales y los atriles, encontramos el uso de los anagramas marianos y de tinte cristológico.

2.2.1 Representaciones Antropomorfas.

En cuanto a las representaciones antropomorfas, hablaremos de manera general de las manifestaciones más representativas, mostrando la mayor incidencia del uso de los mismos a través del desarrollo del siglo XVIII.

El término antropomorfo, es definido por Guillermo Fatás como la “representación que recuerda o sugiera la forma del cuerpo humano”⁸⁷. Jesús Paniagua refiere que dentro del arte de la Real Audiencia de Quito, encontramos tres usos dentro de las representaciones antropomorfas.

- ❖ el mascarón, los grutescos y formas fantásticas,
- ❖ Los ángeles,
- ❖ La figura humana.

⁸⁶ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 169.

⁸⁷ Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, Alianza Editorial, 1999. pp. 25.

Los grutescos, como ayuda ornamental, son utilizados en partes estratégicas del objeto, un ejemplo lo encontramos en el óleo sobre madera de Isabel La Católica del Museo de Santo Domingo (**fig. 59**), cuyo cuadro muestra grutescos en la parte central de los cuatro lados que la componen o en el asa del acetre del Monasterio de Santa Catalina de Quito (**fig. 2**) donde observamos un grutesco en la base de la asa central.

Los ángeles comienzan a adquirir relevancia, con nuevas dimensiones y variedad, “su composición cambia: durante el manierismo el ángel tenía en la orfebrería una función sustentante o combinadora de formas, mientras que ahora su función pasa a ser sobre todo, de glorificación y ambientación de terceras representaciones”⁸⁸. Un claro ejemplo lo encontraremos cuando analicemos detalladamente el frontal de altar de la Catedral Primada de Quito (**fig. 3**), con motivos iconográficos marianos, donde existen dos ángeles guerreros (arcángeles) sosteniendo el anagrama de María en el centro de la estructura de orfebrería.

Esta utilización antropomorfa la ubicamos también en el atril de iconografía mariana de la reserva de arte del Museo del Banco Central del Ecuador (**fig. 4**), con el mismo uso de dos ángeles ubicados en ambos lados del objeto central, en este caso el Sagrado Corazón de María; además de la utilización de un serafín ubicado en la parte baja del anagrama de María. La custodia de Santo Tomas (**fig. 5**), perteneciente al Monasterio de Santa Catalina propone un ángel con brazos abiertos como parte de la composición de la custodia de plata y piedras preciosas.

Santiago Sebastián explica los argumentos para la gran difusión de los ángeles en el arte, ya que después de la Contrarreforma la representación de los ángeles hace alusión a los mensajeros del Dios verdadero y los creyentes debían ser sumisos a la recepción del mensaje que ofrecían y no descarrilarse así de la doctrina verdadera, de manera que no parece sorprendente observar ángeles ocupando todo tipo de espacios⁸⁹.

⁸⁸ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 213.

⁸⁹ Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 28.

La figura humana en la orfebrería encuentra su utilidad en la representación de Cristo y Santos ya que, como hemos comentado, los trabajos de los artífices en el arte ligado a la iglesia tenían fines esencialmente litúrgicos, así las figuras humanas de primer orden son las relacionadas con la tradición cristiana.

Las representaciones de los santos como San Francisco, Santo Domingo, Santa Clara o Santa Ana, siendo el caso este último del frontal de altar referente a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María (**fig. 6**), donde existe las representaciones figurativas de Santa Ana, la Virgen niña y San José, además de doce bustos de medio cuerpo que representan a santos mártires.

Podríamos concluir que las representaciones de Cristo son al parecer numerosas en su representación crucificada, por ejemplo cruces procesionales donde la figura de Cristo utilizada como instrumento evangelizador, despojada de grandes ropajes, aproxima al público a partes importantes de la liturgia católica como son la pasión y la crucifixión; un ejemplo lo encontramos en el portapaces del Monasterio de la Concepción de Riobamba (**fig. 7**), donde Cristo crucificado ocupa la parte central de la obra coronado por la representación figurativa del Padre Eterno.

Para concluir y, a pesar de no ser consideradas como representaciones antropomorfas en el sentido literal de la terminología, nos parece prudente ubicar en este espacio el “gran desarrollo que tiene en el siglo XVIII el culto a los Sagrados Corazones, devoción impulsada a instancias de Santa Margarita María de Alacoque y que pronto alcanzó a España y al mundo hispanoamericano”⁹⁰. El atril de la reserva de arte del Museo del Banco Central de Quito (**fig. 4**) es un claro ejemplo. Este detalle lo estudiaremos con detenimiento durante el estudio iconográfico del frontal de altar del Sagrado Corazón de Jesús y Sagrado Corazón de María (**fig. 8**) en el capítulo III.

⁹⁰ Ob. Cit. Pp. 214.

2.2.2 Representaciones Zoomorfas.

Hallamos dentro de esta centuria representaciones zoomorfas como método ornamental, mismo que no era utilizado con frecuencia y que ahora adquiere mayor relevancia, ya que en comparación con los motivos vegetales que estudiaremos más adelante no son tan relevantes.

El papel simbólico de las representaciones zoomorfas puede llevar a varias interpretaciones, pero recordando de nuevo el afán litúrgico del arte, las representaciones tienen una relación muy ligada a motivos religiosos, “durante la contrarreforma vuelven a surgir las imágenes simbólicas del bestiario medieval”⁹¹, mostrando un uso de animales y simbolismos religiosos para la ornamentación; así, “la utilización de animales está dentro del sentido docente del barroco mucho más claramente que los vegetales o que las representaciones antropomorfas, que pueden resultar abstractos o implicar unos conocimientos más especiales del espectador. El animal, por lo general goza de unas características evidentes, fácilmente asimilables a lo que se quiere representar”⁹². La utilización de representaciones zoomorfas ha sido una herramienta utilizada en las diferentes áreas del arte, como es el caso del símbolo individual de los cuatro evangelistas utilizado en el tetramorfos, imagen que hace alusión al libro del Apocalipsis. “El primer Ser Viviente se parece a un león, el segundo a un toro, el tercero tiene un rostro como de hombre y el cuarto es como un águila en vuelo”⁹³.

Dentro del trabajo de orfebrería destacará, sobre todo, la representación del cordero pascual, al ser considerado como símbolo de la eucaristía, sentado y ocupando el lugar central privilegiado de las conjuntos estructurales. El tenebrario de la Catedral de Cuenca (**fig. 9**), es un ejemplo de esta estructura compositiva, donde el cordero pascual es la única representación zoomorfa, mientras se rodea de ornamentación fitomorfa; otro ejemplo de la utilización de este elemento lo hallamos en los atriles del Monasterio del Carmen Bajo (**fig. 10**), con la misma idea, pero con la utilización del calado en la lámina de plata además del

⁹¹ Santiago Sebastián y otros. *Arte Iberoamericano desde la colonización de la independencia*” En: Summa Artis, Tomo XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1977. pp. 135.

⁹² Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 214.

⁹³ Libro de Juan. Apocalipsis, 4:7.

repujado característico y ornamentación fitomorfa como palmas, hojas y flores entrecruzadas en roleos de carácter barroco.

Una de las representaciones zoomorfas más manejadas son las aves, “su utilización está vinculada al primer barroco y también a las grandes piezas de platería; parecen motivos heredados del renacimiento y copiado de grabados, ya que no encontramos esas representaciones de aves ni en la arquitectura ni en la escultura; al menos con la importancia que parecen tener en la orfebrería. Dentro de esas aves hay varias que de por sí están vinculadas al mundo simbólico cristiano; el águila, el pelícano, la paloma y el gallo”⁹⁴.

Un candelero en el Museo de la Concepción de Riobamba (**fig. 11**), muestra un águila bicéfala, misma que es parte de la ornamentación cristiana desde el siglo XII, la podemos observar en un ábaco del claustro de Moissac y en la iglesia de Civray (Viena); Émile Mâle nos explica que esta representación es heredada de la civilización Caldea, “un antiquísimo cilindro caldeo nos muestra, por primera vez, el águila bicéfala, en la que se ha visto el blasón de Sirpula, una de las más antiguas ciudades caldeas. Se trata de un águila grande, una especie de pájaro rocho de las *Mil y una Noches*, que posa cada una de sus garras sobre el lomo de un león”⁹⁵.

Así, el águila en el antiguo Oriente se presenta como un pájaro noble, enlazado con la virtud y su representación, nos explica Mâle, es conocida por medio de los tejidos y bordados⁹⁶. Podríamos afirmar que dichas representaciones llegaron a tierras americanas por medio de los grabados, elementos que fueron las principales herramientas de inspiración de obra artística. La utilización de la representación del Espíritu Santo en forma de paloma, la podemos encontrar en el limosnero de la Virgen de la Escalera (**fig. 12**), obra del convento de Santo Domingo de Quito⁹⁷, donde el repujado de la lámina de

⁹⁴ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 214.

⁹⁵ Émile Mâle. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. pp. 38.

⁹⁶ *Ibidem.*, pp. 38.

⁹⁷ Kennedy, Alexandra (Ed.), *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 66.

plata muestra al Espíritu Santo como pieza central del marco de la representación figurativa.

Nos parece prudente explicar que las representaciones zoomorfas van asociadas al barroco y a todo su repertorio visual, ya que las piezas con tintes rococó cuentan con menor incidencia de representaciones de este estilo.

2.2.3 Representaciones Fitomorfas.

Las representaciones fitomorfas poseen gran habilidad de adaptación, ayudaban a expresar la idea de abundancia en la pieza, este elemento fue utilizado para recubrir los espacios inertes de las obras de plata labrada. Utilizaremos para este apartado, en mayor medida, las aproximaciones de Jesús Paniagua; sus lecturas relacionadas a la Real Audiencia de Quito, ayudarán a realizar una lectura acertada de los elementos según la temporalidad y el espacio.

Las **tornapuntas vegetales** son los elementos más encontrados en los objetos de orfebrería; los trabajos muestran la utilización de la naturaleza y pueden ser manejadas de dos formas: representadas como tales y, en ocasiones, formando parte de otro tipo de decoración dando coherencia a la estructura.

Dichas tornapuntas las encontramos en formas de: flores, asas, carteles, tornapuntas simples, tornapuntas emparejadas, en forma de “C” o de “C” invertida, en forma de “S” o combinaciones, pueden cerrarse de uno de sus lados, o dar forma de roleos⁹⁸. El limosnero de la Virgen de la Escalera (**fig. 12**), es un buen ejemplo de esta disposición, encontrando las tornapuntas en forma de: “C”, “S”, “C” invertida y tornapuntas de roleos; el frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María (**fig. 33**), muestra combinaciones de tornapuntas tanto simples como compuestas, solo como referencia al vasto uso de este elemento en el aspecto decorativo. Las piezas que utilizan la rocalla en su concepción, utilizan las

⁹⁸ María Jesús Sanz Serrano. *La orfebrería sevillana del barroco*. Pp. 198. Citado por: Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 215.

tornapuntas vegetales con los extremos rematados en capullos (**fig. 55**), aunque no exclusivamente, dicho atributo lo observamos en piezas de toda la centuria (**fig. 13**).

Las tornapuntas también se presentan en forma emparejada, dos tornapuntas simples afrontadas, de espaldas o tumbadas⁹⁹. Una característica esencial es que las tornapuntas no se utilizan como representaciones aisladas, ya que forman parte del conjunto de la pieza; precisamente son utilizadas para inducir al movimiento y el sentido de la simetría.

De igual manera, las **flores** son otro de los motivos ornamentales que tienen gran acogida; las flores de centro ovalado, las hallamos en el frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen en la Catedral (**fig. 13**). Los elementos florales además se usan como complemento de composición, al ser entendidos como las partes centrales del brote de los roleos y tornapuntas antes mencionados, las decoraciones vegetales pueden estar coronadas por flores o conjuntos florales.

Las formas se complican en comparación con las flores de pétalos pares del siglo XVII, ahora muestran mayor detenimiento en los detalles. Dentro de un sentido iconográfico, el uso de las flores o de las rosas, están directamente relacionados con el personaje mariano. Considerando las formas de las flores, podemos observar los siguientes: los capullos, las flores abiertas y alargadas, y las flores afrontadas con botón central¹⁰⁰; cabe destacar que las piezas que utilizan la rocalla, realizan otro tratamiento de las flores, al realizarlas con menor sinuosidad y generalmente en menor cantidad.

Así existen tipos de flores que son utilizadas según el estilo preferencial de la pieza, o por lo menos se observa mayor incidencia de algún tipo en particular; las tenemos “de tradición barroca, son flores semi-abiertas o en forma de capullo que han perdido su carnosidad original. Flores adaptadas a otros motivos decorativos; normalmente son las que sufren distorsiones en sus formas, pues han de ocupar espacios vacíos que dejan otro tipo de motivos. Las flores simétricas, de escaso número de pétalos y pequeños en cuanto a tamaño, siguen manteniéndose en el rococó y es en este grupo donde se hallan aquellas

⁹⁹ Ob. Cit. Pp. 176-261.

¹⁰⁰ Ob. Cit. Pp. 216.

cuya función estructural en la decoración adquiere mayor importancia. Las flores de gran tamaño son escasas”¹⁰¹.

Las **hojas** son la tercera representación que –vinculados con las flores en las tornapuntas vegetales- forman los conjuntos vegetales de mayor incidencia en la orfebrería de la Real Audiencia de Quito y, en general de la platería sudamericana. Tenemos la palma con su simbología iconográfica que en mayor medida, en conjunto con las representaciones humanas hacían alusión al símbolo cristiano del martirio; de tal manera que su uso combinado indica un santo mártir¹⁰².

Como elemento decorativo, las hojas cumplen el uso de cubrir los espacios, destacamos que, no es indispensable la sincronía de las diferentes flores o frutas con sus respectivas hojas, ya que la importancia radica en tendencias decorativas más que explícitas; el orfebre libera su ingenio y hace uso de las hojas a criterio propio. Los tipos de hojas más representadas serían: las hojas de acanto, de vid, la palma antes mencionada, las palmetas y la cardina¹⁰³. Su utilización como complemento de tallos y flores, hizo que se encuentre variedad de representación, además anotamos tipos de hojas: lanceoladas, aciculares y las de tipo hojarasca, debido a su desarrollo junto a objetos que utilizan la rocalla.

Terminamos este apartado con el uso de las **frutas**, este elemento forma parte de la composición espacial, especialmente dos: las espigas y las uvas, brindando gran potencial simbólico referente a la eucaristía. Sebastian muestra la importancia de las frutas en el estudio iconográfico al indicar que, “this matter of the fruits in the Baroque is, as in the Gothic, not only a beautiful and fresh adornment, but rather an offering and a remembrance of the benefits from God. Whoever remains in the superficiality of believing that it is pure decoration and does not see a conscious and authentic religious feeling in this integration of nature and architecture, does not comprehend the Baroque”¹⁰⁴.

¹⁰¹ Ob. Cit. Pp. 260-261.

¹⁰² José Campeche y Jordán. *Iconografía del arte cristiano*. Puerto Rico, Centro de Investigación Wilbur Marvin Foundation, 2010. Pp. 11

¹⁰³ Santiago Sebastián y otros. *Arte Iberoamericano desde la colonización de la independencia*” En: Summa Artis, Tomo XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1977. pp. 571-572.

¹⁰⁴ Francisco de la Maza. *Cinco cartas barrocas desde Madrid*. En *Cuadernos Americanos*. Vol. 99. Madrid, 1958. Pp. 178. Citado por Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 17.

Dicho uso lo encontramos en piezas con carácter barroco, donde el uso de la rocalla no es representativo, fundamentalmente utilizado con motivos decorativos inanimados como la cesta o el jarrón. Es el caso del frontal de altar de carácter eucarístico que encontramos en la Catedral Primada de Quito (**fig. 15**).

2.2.4 Rocallas, veneras y palmetas.

El uso de los tres elementos responde a las piezas de representaciones rococó en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo la rocalla la forma característica. La existencia de dicho elemento ayuda a diferenciar la periodicidad de la obra, a pesar de no poseer datación ni marcación de obra; se indica que la tendencia barroca forma parte de todo el siglo XVIII, a pesar de la incorporación de elementos como la rocalla en la decoración.

La venera y la palmeta son utilizadas también, en conjunción con la rocalla, para la separación de espacios; es así que la venera por su estructura mayormente elaborada, la observamos como medio de conexión entre las partes de la decoración ornamental.

Los elementos decorativos, brevemente expuestos en las previas líneas, nos dejan envolver nuestro entendimiento en la ornamentación de los objetos de platería, con rica vegetación de tallos y flores trabajados en repujados carnosos, buscando el uso del efecto de luces y sombras -tan propio del barroco- al igual que la importancia del sentido de movimiento. La heráldica, los anagramas, el uso de de los animales y demás detalles señalados, indican el esfuerzo de los artífices por enriquecer la tendencia barroca quiteña.

2.3 Aproximación a los componentes ornamentales dentro del Virreinato de Nueva Granada.

Las líneas de comercio ayudan durante la colonia al continuo traslado de obras de plata labrada en los virreinos, trasladando no solo el objeto, pero su técnica e influencias. Así podemos hallar “obras mexicanas en Perú, en Colombia o Bolivia, o bien obras peruanas en Chile y Argentina o en cualquier otra de las ciudades importantes de este periodo”¹⁰⁵, razón por la que encontramos rasgos en común en la platería virreinal americana. Sea por el comercio o por la influencia del mismo en la obra local.

El virreinato de Nueva Granada, mantiene cierta unidad en su estructura; entendiendo que “el barroco en el virreinato fue una expresión regional de un fenómeno estilístico”¹⁰⁶, tomando las fórmulas europeas del estilo barroco, pero utilizado de manera libre por los artífices virreinales; las obras resultantes, muestran cierta unidad y distinción artística. Hemos especificado, en líneas anteriores, que el lenguaje artístico de la época estudiada fue condicionado en gran medida por las consideraciones del Concilio de Trento (1542-1563) y su afán eucarístico; donde el arte sirve, según Santiago Sebastián, como *instrumento de propaganda*, buscando la exaltación de la imagen con fines de persuasión y compasión de los fieles¹⁰⁷.

Existen ciertos elementos iconográficos que podemos señalar como habituales en las representaciones artísticas, es este el caso del valor de la naturaleza y sus representaciones ornamentales fitomorfas, donde elementos comunes para los artífices son utilizados para aportar a la magnificación de la obra religiosa y, sus significados iconográficos contribuyen al carácter místico del barroco virreinal. La importancia de las representaciones fitomorfas ya las hemos explicado en el acápite anterior, el carácter iconográfico de sus elementos, como las uvas y su simbología eucarística o las rosas y su connotación mariana son elementos de utilización frecuente.

¹⁰⁵ María Jesús Sanz Serrano. *Características Diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano*. En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. España, Universidad Pablo de Olavide. 2001. Pp. 190.

¹⁰⁶ Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 14-15.

¹⁰⁷ El autor sostiene que “La Contrarreforma convirtió al arte religioso en un instrumento de propaganda del catolicismo, de acuerdo a las directrices del papado y de los Jesuitas” Santiago Sebastián. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. Pp. 13.

La pieza de mayor envergadura en los diferentes virreinos durante la colonia fue el frontal de altar. En la actualidad -debido al Concilio Vaticano II celebrado entre 1962 y 1965- se reformaron los ritos litúrgicos donde ornamentos cayeron en desuso; este “nuevo concepto que se basa en la *noble belleza* y que persigue la calidad por caminos distintos del lujo y de la riqueza”¹⁰⁸, modifica el repertorio visual religioso. Así, los objetos perdieron su importancia para dar paso al culto, y el templo se concibe como un espacio de líneas simples en la búsqueda del realce de los actos litúrgicos, más que como ornamentación y objetos usados para la misma¹⁰⁹.

Este repertorio visual es completamente distinto en el siglo XVIII, donde se busca la influencia de las imágenes en los fieles; por lo tanto se otorga gran interés al frontal de altar al formar parte del acto litúrgico y de la ceremonia eucarística debido a su ubicación. Su sencilla estructura limita cambios trascendentales a motivos españoles, pero existen diferencias de importancia tanto en el uso como en la distribución ornamental y espacial. Una disposición en espacios de exposición de hasta cinco partes se presenta “cubierta con exuberante flora, alguna inspirada en los tipos europeos pero otra totalmente autóctona. A la flora de origen europeo se le da un tratamiento diferente, tanto en las flores carnosas como en las hojas de acanto, convirtiéndose en otro tipo de flores y hojas”¹¹⁰, mostrando así la importancia iconográfica de la ornamentación fitomorfa que Santiago Sebastián argumenta¹¹¹.

Tomaremos en cuenta dos centros importantes del Virreinato de Nueva Granada como son la actual Bogotá y Quito. En lo referente a la orfebrería del actual territorio colombiano las custodias aportan riqueza ornamental con un “afiligranado diseño de sus rayos, la abundancia de piedras preciosas y la utilización de oro en muchos casos, como

¹⁰⁸ Jaime Gutiérrez Vallejo. *El arte religioso y la liturgia*. En *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap3.htm> Acceso: (08-02-13)

¹⁰⁹ Juan Castex. *El templo después del concilio, Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornato y vasos sagrados*. Madrid, Propaganda Popular Católica, 1967. Pp. 51-63.

¹¹⁰ María Jesús Sanz Serrano. *Características Diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano*. En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. España, Universidad Pablo de Olavide. 2001. Pp. 195.

¹¹¹ Explicando la importancia iconográfica y el sentimiento religioso más que puramente ornamental en las representaciones fitomorfas. Francisco de la Maza. *Cinco cartas barrocas desde Madrid*. En *Cuadernos Americanos. Vol. 99*. Madrid, 1958. Pp. 178. Citado por Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 17.

puede comprobarse en la colección de custodias del museo de Arte Colonial de Popayán, que contiene al menos cinco en oro. Entre ellas destaca el viril en forma de águila bicéfala”¹¹², este diseño zoomorfo lo encontramos también en la Real Audiencia de Quito; el candelero del Monasterio de la Concepción de Riobamba, en la urna del Monasterio de la Concepción de Quito (**fig. 15**) o en la Mariola procedente de Loja (**fig. 57**), todas conformadas con el águila bicéfala.

La custodia bicéfala colombiana -documentada en 1678, pero con modificaciones hasta 1795- atribuida a Juan Álvarez de Quiñónez y Antonio Rodríguez (**fig. 16**), muestra influencia de estilos debido a la temporalidad de las modificaciones; “el suntuosísimo viril contiene dos medias águilas de gráciles formas, cuyas alas y cuellos se cubren de perlas y esmeraldas”¹¹³, observamos la utilización de piedras preciosas como ornamento rodeando el viril, el pie de tres cuerpos de forma hexagonal fue modificado en 1795, con fondo plano donde se puede apreciar espacios sin ornamentación alguna dando importancia a líneas simples y con viril de formas zoomorfas, con utilización de incrustaciones de piedras preciosas. El trabajo realizado en la base muestra discreción en la ornamentación, para dar trascendencia al motivo zoomorfo, esta práctica muestra clara diferencia del tratamiento de las estructuras entre artífices santefecinos y quiteños.

La urna ubicada en el monasterio de la Concepción de Quito (**fig. 15**), utiliza la misma ornamentación zoomorfa, en este caso con la utilización de espejos en las alas como en el cuello de las aves bicéfalas con un tratamiento ornamental destacado; tomando en consideración cada espacio, no observamos fondos planos como en el ejemplo colombiano antes mencionado. El candelero del Museo de la Concepción de Riobamba (**fig. 11**) es una pieza de modesta obra, candelero de plata repujada del siglo XVIII sin la utilización de piedras preciosas o espejos, la misma nos sirve como comparación de la diferencia de obra que encontramos tanto en centros importantes como Quito y Popayán y áreas geográficas como Riobamba.

¹¹² *Ibidem.*, pp. 198.

¹¹³ *Ob. Cit.* Pp. 198.

La consolidación de estilos en los dos centros artísticos promueven ciertas diferencias, encontrando un punto intermedio en la región de Tunja y Popayán, regiones que fueron “profundamente influenciadas por el trabajo de los artistas del área de Quito”¹¹⁴, este punto geográfico intermedio sirvió “como base para difundir estas técnicas y sus obras hacia las comarcas situadas al norte del Nuevo Reino de Granada, como lo comprueban los relatos históricos sobre el particular. Los acabados productos de la artesanía quiteña terminaron por reemplazar los que se importaban de España, Italia y otros países de Europa”¹¹⁵. Podríamos sugerir que la platería barroca de carácter quiteño expresaba mayor fastuosidad, sin duda con características de mayor riqueza y decoración en comparación con la platería novohispana (**fig. 61. fig. 62**) o centroamericana (**fig. 63**)¹¹⁶.

Tipologías como la custodia de sol son abundantes en todo el Cono Sur, el sol en los viriles, en lo referente a la estructura, parten del esquema simple de rayos rectos o rayos flameados, manifestando mayor barroquismo, en los territorios que nos conciernen; podemos ubicar ejemplos como: *la preciosa* (**fig. 17**) de la Catedral Primada de Bogotá y la custodia de Santo Tomás del Monasterio de Santa Catalina (**fig. 5**), donde las obras muestran similitudes constantes, debido a la influencia decorativa que Duque Gómez afirma existe en Quito y los territorios de Popayán y Santa Fe¹¹⁷.

Una característica diferenciadora de los estilos de la capital santefecina y la capital quiteña, se refiere al alto uso de oro y de las esmeraldas en territorios Bogotanos; *la preciosa* en particular es obsequio del Arzobispo Antonio Álvarez de Quiñónez, para mayor solemnidad de las celebraciones del Corpus Christi, obra certificada por el autor donde explica:

¹¹⁴ Marta Fajardo Rueda. *Art in the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 48.

¹¹⁵ Luis Duque Gómez. *Oro y esmeraldas en el culto religioso de indios y españoles*. En *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap2a.htm> Acceso: (08-02-13)

¹¹⁶ En el caso novohispano el frontal de plata de Santo Domingo de la Calzada (México) y el frontal de tejido de la Capilla de Santa Lucía (Jonacatepec. México) muestran un tratamiento menos fastuoso, conservando la estructura divisional de friso y panel, pero con menos recargo ornamental, no reflejan el sentido de movimiento. En el caso de la platería centroamericana, el frontal de plata de la Catedral de Comayagua (Guatemala), refleja mayor intencionalidad de movimiento, con el uso de tornapuntas vegetales simples y la utilización de querubines, maneja el espacio con menos separación de líneas rectas, acercándose a la ejecución de los frontales del Cono Sur, aunque no luce la composición de friso y panel.

¹¹⁷ Ob. Cit. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap2a.htm> Acceso: (08-02-13)

Certifico yo Nicolás de Burgos, artista platero de oro, que la custodia que he hecho para la catedral de esta ciudad de Santafé, tiene un mil novecientos cuarenta y cinco (1945) esmeralda; como cincuenta y nueve (59) amatistas; un (1) topacio; un (1) Jacinto; un (1) granate fino, que todas las piezas componen tres mil trescientas y quince (3315), y así mismo ochocientos setenta y dos (872) granos de perlas, y pesa de mil ochocientos (1800) castellanos de oro, que hacen diez y ocho (18) libras. Y para que conste lo firmo a catorce de febrero de mil setecientos treinta y siete años. Nicolás de Burgos y Aguilera¹¹⁸.

El trabajo de *la preciosa* está totalmente recubierto en piedras preciosas y esmaltes, contiene la figura de los Padres de la Iglesia que la exaltaron. Existe una regularidad en los expositores en la composición de sus partes, al utilizarse mayormente viril circular rodeado de halo compuesto por decoraciones en alusiones a rayos rectos o flameados, en gran medida rematados por estrellas o cruces; a modo de comparación señalamos el caso de la custodia de la Catedral de Santiago de Chile (**fig. 60**) que muestra otro estilo de viril compuesto por cuatro lóbulos a diferencia del clásico viril circular.

Este breve acercamiento a la orfebrería de los territorios correspondientes al virreinato de Nueva Granada, trata de mostrar el espléndido desarrollo de la platería y más que las diferencias, las similitudes de estructura y vocabularios ornamentales que existen entre los dos centros administrativos; aunque aclaramos que coincidimos con los acercamientos de Luis Duque Gómez y Martha Fajardo Rueda, en que la platería del actual territorio colombiano está mayormente influenciada por el tratamiento ornamental de los artífices quiteños, donde las combinaciones ornamentales y el trabajo de los cuerpos profesan sinuosidad en sus formas y gran sentido de movimiento, mismas que han caracterizado a la platería del Cono Sur como la platería del barroco pleno, verdaderamente espléndida y fastuosa¹¹⁹.

¹¹⁸ José Restrepo Posada. *Ilmo. Antonio Claudio de Quiñones*. Hojas de cultura popular colombiana, 20, 1952 s.p. citado por Luis Duque Gómez. *Oro y esmeraldas en el culto religioso de indios y españoles*. En *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap2a.htm> Acceso: (08-02-13)

¹¹⁹ Cristina Esteras Martín. *Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana*. En: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. pp. 392.

2.4 La acumulación objetual en los centros religiosos.

Entonces Salomón puso en la Casa de Yavé todos los objetos que había mandado hacer: el altar de oro y la mesa de oro, donde se ponían los panes de ofrenda, los candeleros de oro fino, cinco a la derecha y cinco a la izquierda, delante del <<Lugar Santísimo>>; las flores, las campanas y las despabiladeras de oro; las cucharas, los cuchillos y los calderos pequeños, las copas y los braseros de oro fino, las bisagras de oro para las puertas del <<Lugar Santísimo>> y del Templo¹²⁰.

El afán del siguiente apartado trata de justificar la expansión de los ajuares litúrgicos tomando en cuenta los inventarios de alhajas del Convento de la Merced y de la Catedral Primada de Quito, rescatando el impacto que manifestó la contrarreforma en el arte de la platería¹²¹.

A este respecto usaremos, en breves rasgos, los acercamientos de Werner Weisbach, que caracterizó el arte de la Contrarreforma, a través de rasgos como el heroísmo, en el que muchas veces hay que ver un gestualismo espectacular más que un vigor efectivo y profundo; el misticismo, que sería la respuesta artística a la doctrina y vida de los místicos de la época; el erotismo, concepto ambiguo que expresaría el enmascaramiento con el que tendencias sensuales de la época se revisten de religiosidad; y el ascetismo y la crueldad, con el que el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradicional devoción católica a los mártires y santos penitentes¹²².

Weisbach propone el término “caracteres barrocos” utilizando los diferentes aspectos que se han mencionado; pero lo que rescatamos de su interpretación es que en el siglo XVII y XVIII el arte barroco y su influencia cubre un mundo de contenidos completamente variados y complejos. El autor ofrece un entendimiento del despliegue de los cánones religiosos, ligado a los preceptos tridentinos; será esta relación la utilizada para nuestra interpretación.

¹²⁰ Reyes, 7: 48-50.

¹²¹ Jesús Rivas Carmona. *El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias*. En. *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2003. Pp. 515-536

¹²² Werner Weisbach. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe. S. A., 1942. Pp. 92-310.

Tal acercamiento ligado a la importancia de la influencia en el barroco lo expresa Wittkower, al afirmar que la religiosidad de este período histórico admitió “desde una mundanería atrayente, una tierna sensibilidad, una devoción ñoña y sentimental, hasta una piedad fanática y una altivez mística, testimonio suficiente de que afrontamos las reacciones de los artistas al temperamento proteico de la época más que a una política deliberada”¹²³. Así trataremos de explicar como el repertorio visual barroco ayuda a la proliferación de piezas de orfebrería en respuesta al impulso eucarístico promulgado por el Concilio de Trento.

Es un hecho evidente la acumulación objetual contrarreformista en el caso de estudios previos¹²⁴, como es el caso de la platería catedralicia española; en lo que cabe a nuestra investigación contamos con inventarios de alhajas de la Catedral Primada de Quito¹²⁵, pero incluso con la constancia del documento, el mismo no es lo suficientemente explícito como para ayudarnos a identificar las piezas o la ornamentación utilizada; es por esta razón que utilizaremos los inventarios de alhajas del convento de la Merced, ya que contienen características más acordes a nuestros objetivos, para poder mostrar un acercamiento a las tipologías de orfebrería en la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII y la consideración de los objetos ornamentales y ceremoniales.

Los acercamientos propuestos por Wittkower -aunque cabe aclarar que sus afirmaciones las formula en el contexto de la arquitectura italiana- muestran de manera clara los conceptos justificados por Weisbach, que desarrolló su teoría a partir de dos preceptos tridentinos que promulgaron el campo del arte, concepto que utilizaremos en esta investigación para justificar el arte de la platería. El primero se enmarca en la sesión tridentina XV^a, celebrada el 3 de diciembre de 1563 bajo el Pontificado de Pio IV, donde se encomienda:

¹²³ Rudolf Wittkower. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1985. Pp.137-138.

¹²⁴ Rafael Sánchez-Lafuente Gémara, *La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista*. En: Jesús Rivas Carmona (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy*. Murcia, 2005. Pp. 492-496.

¹²⁵ AA/Q, Juicios Civiles, Caja 128, *Autos de Testamento e inventarios y tasaciones de los vienes de Don Miguel de Figueroa, Canónigo que fue de esta Iglesia Catedral*. 1782, fol. Fol. 30v-32v.

La invocación, veneración, y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Enseñen con cuidado 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 de su continua observancia: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo de los beneficios y dones que Cristo le ha concedido; sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediación con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad¹²⁶.

De aquí la importancia de los relicarios, pero también la utilización de materiales nobles, como el oro y la plata, para su elaboración. Se explica así como “la exaltación de los sentidos promovida en Trento para excitar la piedad de los fieles tuvo en las representaciones plásticas y en las platerías su mejor reclamo. Las historias sagradas a las que el creyente podía acceder al entrar en el templo, cumplieron muy bien con la finalidad de ser los garantes de una doctrina suficientemente argumentada; los dogmas representados reforzaban la ideología, que de modo paralelo, la iglesia transmitía a los fieles a través del sermón, y materializaba con el rico ajuar litúrgico utilizado en los ritos y celebraciones”¹²⁷.

De esta manera las imágenes, la utilización del retablo y el respectivo ajuar litúrgico se promueven como los espacios de representación por excelencia, adecuando la utilización de las normas iconográficas en las obras realizadas. Cabe recalcar que la interpretación, tanto de la obra plástica como la utilización de medios simbólicos y la iconografía, responden a la manera en que el creyente interpreta la obra con un conocimiento preexistente que se desarrolla de la experiencia diaria.

Michael Baxandall propone el concepto de *habitus*¹²⁸ donde la exposición de las representaciones gráficas al observador cristiano se acompañan de “un conjunto de

¹²⁶ Juan Tejada y Ramiro. *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda: *Concilios del siglo XV en adelante*. Tomo IV. Madrid, 1853. Pp. 401

¹²⁷ Vicente Méndez Hernán. *El desarrollo de las platerías catedralicias extremeñas durante el siglo XVIII*. En: Jesús Rivas Carmona (Coord.), *Estudios de Platería San Eloy*. España, Universidad de Murcia, 2007. pp. 189-190.

¹²⁸ Entendido como la experiencia práctica que se adquiere con la frecuentación de un universo social particular, el autor lo explica como el “hombre de negocios que frecuenta la iglesia y tiene afición al baile”. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 109

habilidades o destrezas interpretativas adquiridas a través de la socialización –el vocabulario es una de ellas- que le permiten comprender diferentes convenciones pictóricas y elaborar juicios críticos sobre los objetos que tiene frente a sus ojos”¹²⁹, se especifica que “el mirar a una imagen también implica, en la práctica cristiana, una operación intelectual. La imagen tiene validez, únicamente, como copia o simulacro del prototipo ausente. Y si bien la vista corporal se recrea en la contemplación de la forma material, también conduce a los ojos de la mente a imaginar a la divinidad representada”¹³⁰, encontramos una conjunción no solo entre la imagen y la palabra, sino en lo que la imagen representa.

El templo y el espacio del altar juegan un papel importante en el reflejo de la fe, al igual que la utilización del sermón, utilizado como camino transitivo de información por medio de los sentidos, en este caso el oído.

El sermón ayuda a la proliferación de ideas del creyente que -por medio de las imágenes encontradas a su alrededor- recrea una reflexión doctrinaria completa en dos vías, el oído y la vista. La estructura del sermón reitera el valor de las representaciones artísticas dentro del templo como copia, tratando de invitar al observador a imaginar por medio del objeto artístico, la representación original, donde la imagen crea el vínculo visual para poder entender la imagen sagrada. *Aquí tenéis en su Retrato, como allá la gozan en su original ellos*¹³¹, interpretaciones lingüísticas como *la más perfecta imagen de la Deidad... la copia más cabal de la perfección suma... el espejo más claro del esplendor del Padre*¹³², son ejemplos de cómo el sermón ayuda a ejemplificar la imagen sagrada.

¹²⁹ Michel Baxandall. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 29-108. Citado por: Carmen Fernández-Salvador. *Palabras que pintan y pinturas que hablan: retórica e imágenes en el Quito colonial (siglo XVII y XVIII)*. En: Alfonso Ortiz Crespo (Ed.). *Las artes en Quito. En el cambio del siglo XVII al XVIII*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural. 2009. Pp. 212-213.

¹³⁰ Ob. Cit. Pp. 214.

¹³¹ Antonio Rodríguez Fernández, *Sermón a la Admirable Maternidad de María Purísima, en el Inefable Misterio de la Encarnación del Verbo Eterno, obrado en su Real Casa de Loreto, y predicado en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*. En: Joseph Contreras. *Sermones al Milagro Aviso que dio a la Ciudad de los Reyes la serenísima Reyna de los Cielos María. A la gracia de su Soberana Maternidad, y a la esclarecida Virgen Santa Gertrudis*. Lima, 1688. Pp. 89.

¹³² Ignacio de Chiriboga y Daza. *Sermón de los Dolores de María Santísima, señora nuestra*. En: *Sermones Varios que a Diversas Festividades de el Año predicó en la Ciudad de Quito*. Madrid, Don Gabriel del Barrio, 1739. Pp. 38.

Imagen y sermón, juegan como medios eficaces con los que la iglesia contó para contribuir a los caracteres que Maravall desarrolló en su definición de la cultura barroca: dirigida, conservadora y, sobre todo, transmitida a las masas¹³³.

El segundo precepto tridentino que acoge la problemática artística, se refiere a la exaltación del culto eucarístico promulgado por el Concilio de Trento; se trata de un aspecto central para entender el desarrollo del arte litúrgico en lo referente a objetos suntuarios de orfebrería durante el Barroco.

La sesión XIII, celebrada el 11 de octubre de 1551 bajo el Pontificado de Julio II, ensalzó en sus capítulos I y V la importancia del culto al Santísimo Sacramento, convirtiendo al acto de la Eucaristía en el punto focal del templo, donde se muestra la importancia del altar y su ornamentación como cedes del acto, el retablo en su custodio, y la veneración de la Sagrada Forma -con una particular potenciación de su reserva y exposición- en el eje del culto eucarístico. La orfebrería y el uso de metales nobles ayudan a crear la importancia visual. De ahí su proliferación y ornamentación.

No queda pues motivo alguno de duda en que todos los fieles cristianos hayan de venerar este santísimo sacramento, y prestarle, según la costumbre siempre observada en la Iglesia Católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios. Ni se le debe tributar menos adoración porque haya sido instituido por Cristo Nuestro Señor para recibirle; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios, de quien el Padre Eterno, al enviarle al mundo, dice: *Adórenle todos los Ángeles de Dios; el mismo á quien los Magos postrados adoran*; y quien finalmente, según el testimonio de la Escritura, fue adorado por los apóstoles en Galilea. Declara además el Santo Concilio, que la costumbre introducida en la Iglesia de Dios de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerable sacramento, y la de ser conducido en procesiones honorífica y reverente por las calles y lugares públicos, es muy pía y religiosa (...)¹³⁴.

¹³³ Maravall señala que “la cultura del Barroco es un instrumento operativo... cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquélla debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento”. Antonio Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975. Pp. 132.

¹³⁴ Juan Tejada y Ramiro. *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda: *Concilios del siglo XV en adelante. Tomo IV*. Madrid, 1853. Pp. 137-138.

La Catedral dentro de esta referencia, trabaja como iglesia principal -residencia del Obispo con su Cabildo- fue encargada de difundir los preceptos señalados, al tiempo que sus respectivos ajuares sirven como ejemplo para las iglesias restantes. En la Real Audiencia de Quito, la gran importancia del ajuar eucarístico lo podemos observar en las alhajas del inventario del convento de la Merced, donde encontramos proliferación de custodias, copones, atriles, cálices, entre otros mucho objetos que son parte del análisis del siguiente apartado.

El Obispo invierte con sus propios medios para materializar los proyectos de orfebrería como es el caso que señalamos anteriormente sobre el obispo, D. Fray Francisco de Sotomayor y su contribución a la Catedral de Quito de un frontal de plata en 1625¹³⁵, además hizo dorar el Coro de la Catedral y las figuras que encontramos en la sillería. Ejemplos similares ya los señalamos sobre el Arzobispo Antonio Álvarez de Quiñónez y su contribución a la Catedral Primada de Santa Fe de Bogotá¹³⁶.

Teniendo en cuenta la importancia de la teatralidad en el culto y la relevancia de la Santa Forma, el estilo barroco dominó durante el siglo XVIII, afectando no solamente a las estructuras y a las formas de los objetos de platería, sino además al tipo de obras que se elaboraron. A continuación daremos paso a la exposición de tres inventarios de alhajas, dos del Convento de la Merced y uno de la Catedral Primada de Quito, para tratar de realizar un análisis del ajuar de platería por medio de la comparación de inventarios.

¹³⁵ D. Fray Francisco de Sotomayor, del Orden de San Francisco quien gobernó el obispado de 1625-1629 mismo que “dio a la de esta de Quito el frontal de plata maciza donde esculpieron sus armas, en memoria de esta obra” En: Marcos Jiménez de la Espada. *Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, Tomo III. pp. 12.

¹³⁶ Una explicación completa se ubica en la página 17 de esta disertación.

2.4.1 Análisis tipológico del ajuar de platería del siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito.

En el periodo de tiempo que abarca nuestro estudio, la comparación de inventarios revela la importancia de la orfebrería de carácter litúrgico, aunque en comparación con la platería del siglo XVII aumentan las piezas de carácter ornamental. Se ha decidido realizar una comparación de fuentes primarias, ya que físicamente no se cuenta con las piezas referidas al siglo XVIII, para poder contextualizar la investigación; gran parte de dicha afirmación se refiere a la fundición de piezas o la donación de plata labrada debido al periodo independentista y la Ley de Cultos de 1904.

La gran actividad sísmica en la Real Audiencia de Quito (1587, 1755, 1797, 1859 y 1868), promueve refacciones en las edificaciones coloniales. La falta de circular obliga, en varias ocasiones, a la utilización de los fondos de plata labrada, para poder solventar los gastos; el terremoto de 1755 obliga a la reconstrucción de la Catedral “resaltando que no solamente se invirtió el dinero en las reparaciones de la infraestructura, sino también, en la obtención de bienes muebles destinados al embellecimiento de la basílica (cuadros, muebles, ornamentos)”¹³⁷, las acciones previas para dotar al templo de mayor lujo y esplendor se vieron detenidas por la nueva actividad sísmica que se produjo en 1797.

Bajo el mandato del Obispo nominado, el Sr. Miguel Agustín Álvarez Cortés (1796 -1799), se realiza la obra de reconstrucción de la iglesia, es así que para el 20 de enero de 1797 se contaba con los fondos económicos necesarios, puesto que se facultó al Procurador “para que dispusiera de todas las alhajas de oro y plata labrada, se enajenen o reformen previa tasación y el producto de ellas se utilice mejor”¹³⁸. La fundición de piezas era una actividad concurrente, Mateo Ruiz en el año de 1725 realizó en el convento de Santo Domingo, un nuevo frontal para lo que se utilizó otro viejo con el peso de 104 marcos¹³⁹.

¹³⁷ Ana Fernández Garrido. *La Catedral de Quito y el terremoto de 1755*. Actas III Congreso Internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide. 2001. Pp. 755.

¹³⁸ Actas Capitulares. Libro 20, Fol. 116-117. En: José Gabriel Navarro. *Contribución a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito, Litografía e imprenta Romero, 1950. Pp. 115.

¹³⁹ ASD, *Libros de gasto extraordinario de 1724-1737, f 16v*. En: Alexandra Kennedy Troya. *Historia artística y arquitectónica del convento de Santo Domingo de Quito*. Quito, Proyecto Ecuabel I, 1989. Pp. 134

Ejemplos constantes de la manipulación de plata labrada han sido fáciles de distinguir, en 1821 “el Virrey de Nueva Granada, don Juan de la Cruz Mouregón, expidió una resolución de donación de plata labrada, debido a la crítica situación por la que pasaba la Real Audiencia”¹⁴⁰. En Quito, en enero 08 de 1822, se realiza el pedido “de que se entregase la plata labrada de las iglesias, exceptuando solo los vasos sagrados, pedrería y la puramente precisa para el culto”¹⁴¹, acción que necesitó medidas más acentuadas para su ejecución, de manera que “para el 14 de enero el venerable obispo accede a la entrega de 18.000 pesos más las alhajas ofrecidas además de algunas lámparas las cuales fueron entregadas en calidad de reintegro, pero nunca devueltas, perdiéndose de esta manera la mayor parte de alhajas de plata de la iglesia.”¹⁴².

Es así que, tras las numerosas vicisitudes que han sufrido las piezas de plata labrada nos limitaremos al análisis tipológico referido a los tres inventarios analizados, tratando de formar un repertorio visual de las piezas de importancia del periodo; teniendo en cuenta que en Quito, los principales patronos de la creación de obra fueron las órdenes religiosas, dueños de las más extensas y productivas extensiones de terreno, recopilando trabajos artísticos en una sociedad sudamericana, donde la actividad platera de tendencias barrocas comenzó su creación en el siglo XVII y el siglo XVIII.

Por un lado, señalamos poca incorporación de piezas de astil en el ajuar, probablemente debido a que los cálices y custodias fueron piezas realizadas ya en el siglo anterior y no existió necesidad de readecuar el ajuar en estos términos. Por otro lado, se realizan piezas que son propias de la época y que tienen gran desarrollo, obras que “colaboran en la teatralidad inherente al arte barroco y que se adaptan muy bien al gusto popular, como coronas, potencias, piezas de iluminación, tenebrarios y expositores”¹⁴³.

¹⁴⁰ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 157.

¹⁴¹ Ob. Cit. Pp. 133.

¹⁴² Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 75

¹⁴³ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 209.

2.4.1.1 Piezas de Altar.

El espacio de mayor importancia de los templos será sin duda el altar. En torno al mismo se celebran las ceremonias litúrgicas, en particular la liturgia, la utilización del frontal de altar es indispensable; en el inventario del convento de La Merced de 1644¹⁴⁴, encontramos un frontal de plata y, físicamente en el museo de la Catedral Primada de Quito se encuentra la colección de los cinco frontales de altar correspondientes al siglo XVIII, que son el punto iconográfico focal de esta investigación, mostrando así la importancia de esta pieza en particular. Además de los cinco frontales de plata, el inventario correspondiente a la Catedral de 1782, ofrece un frontal de tafetán blanco, de manera que, tanto los frontales de metales nobles como la utilización de frontal de telares -predecesores de los frontales de plata- seguían estando presentes.

Los relicarios en un principio albergaban reliquias de santos, dicha disposición la encontramos en la Catedral Primada de Quito donde hasta la actualidad los restos de San Ursicino –regalo de Pio IX en el gobierno de García Moreno debido a la firma del Concordato con la Santa Sede, regularizando las relaciones con la iglesia- son exhibidos en el retablo de la Virgen de Legarda; de igual manera, La Merced muestra dos relicarios en su inventario de 1644. Conjuntamente el retablo acoge al sagrario o tabernáculo, destinado a guardar las formas eucarísticas, en La Merced existe un cofre para el santísimo.

Constan diferentes parámetros a seguir para la correcta ornamentación del altar, éste debe ser iluminado con velas y lámparas o candelabros, la costumbre de situar velas en el altar fue introducida a partir del siglo XII y se generalizó en el siglo XV; en la Real Audiencia de Quito podemos observar este auge, ya que las lámparas forman parte de los inventarios. El Provisor y Vicario General Dr. D. Pedro de Zumárraga Arcediano de la Catedral (1718), dona dos enormes candelabros de plata que existieron hasta 1870¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Anexos 6.2.

¹⁴⁵ Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 53.

El atril empezó a usarse en el siglo XV y servía para colocar en los libros litúrgicos, después del Concilio Vaticano II¹⁴⁶ se implementa colocarlos sobre almohadillas forradas en telas finas por lo cual los atriles cayeron en desuso¹⁴⁷; considerando la idea de mantener líneas puras en el templo y concentrar al creyente en la ceremonia más que en la ornamentación utilizada para la misma¹⁴⁸, pero en el siglo XVIII los atriles de plata son de gran utilización, encontrando seis atriles en el inventario del convento de La Merced. Hablamos en líneas anteriores sobre los atriles del Monasterio del Carmen Bajo y el atril de la reserva de arte del Museo del Banco Central, solo para nombrar algunos ejemplos de una de las piezas de mayor proliferación en todo el territorio sudamericano, novohispano y centroamericano.

2.4.1.2 Vasos Litúrgicos.

Los vasos litúrgicos son recipientes utilizados para la celebración de la misa, sirven para contener la eucaristía, tenemos entre ellos: el cáliz, el copón, el viril y la custodia, “sus formas han variado a lo largo de la historia, así como también sus materiales. Se utilizaron primitivamente la madera, el vidrio, el cobre, el estaño. Después del siglo V empezaron a utilizarse metales cada vez más ricos, como la plata y el oro”¹⁴⁹, dentro del repertorio visual católico general.

Por un lado, podemos notar la relevancia de las piezas de atril durante este periodo, El uso de las *custodias* es de gran valía, demostrando su presencia en los dos inventarios de La Merced, joyas de magnífica orfebrería que sirven para colocar la forma eucarística dentro de dos anillos de oro protegidos con cristal y llamados viriles, dentro del viril se encuentra la lúnula o pequeña luna cuya función es sujetar la hostia y evitar su contacto con el vidrio¹⁵⁰, el origen de las custodias las podemos anotar dentro del siglo XIV. El uso del viril como parte esencial de la custodia la encontramos en los inventarios propuestos.

¹⁴⁶ Celebrado entre 1962 y 1965

¹⁴⁷ Jaime Gutiérrez Vallejo. *El arte religioso y la liturgia*. En *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap3.htm> Acceso: (08-02-13)

¹⁴⁸ Juan Castex. *El templo después del concilio, Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornato y vasos sagrados*. Madrid, Propaganda Popular Católica, 1967. Pp. 51-63.

¹⁴⁹ *Ibidem.*, Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap3.htm> Acceso: (08-02-13)

¹⁵⁰ *Ibidem.*, Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap3.htm> Acceso: (08-02-13)

El *cáliz*, cumple la función de acoger el vino que ha de ser consagrado, consta de tres partes esenciales que son la copa, el pie y el nudo. De gran importancia durante la celebración litúrgica, encontramos proliferación de la pieza en los tres inventarios. El cáliz es uno de los elementos capitales del Sacramento de la Eucaristía, al formar parte del Sacramento de la Cena, como afirmará el apóstol Pablo haberlas recibido del Señor¹⁵¹; la iglesia continuará repitiéndolas, observando un gran desarrollo de esta tipología. Sobre el cáliz se coloca un pequeño plato llamado *patena* donde se ubica la hostia consagrada durante la misa, una patena de plata dorada la encontramos en el inventario de la Catedral.

Junto a los cálices, mencionamos también el uso del *copón*, el mismo mantiene en la base y el astil, estructuras similares a las custodias y cálices, es en la copa de mayor tamaño donde hallamos las variantes; pieza primordial en el ajuar litúrgico al estar destinado para recibir y guardar las formas eucarísticas destinadas a la comunión de los fieles. Encontramos en el inventario del convento de la Merced de 1784, la presencia de copones y copones de dar agua.

2.4.1.3 Piezas Varias.

Se hallan en los tres inventarios otros utensilios de uso continuo para el culto, los mismos no tenían la categoría de los vasos citados antes, puesto que no ocupaban la tarea de portar las formas eucarísticas y por lo tanto no requerían bendición, pero que forman parte del ritual y su simbología.

El *incensario* se usa para quemar el incienso. Los inventarios de La Merced cuentan con más de un incensario mostrando su relevancia durante el acto litúrgico, éste consta de una cazoleta para las brasas de carbón y unas cadenas para sujetarlo y levantar la tapa que debe estar perforada. Por su estructura, los incensarios, son piezas frágiles especialmente en la zona calada que ayuda a la salida del humo.

¹⁵¹ Corintios I, 11: 23-26. “Yo he recibido del Señor lo que a mi vez les he transmitido. El Señor Jesús, la noche en que fue entregado, tomó pan y, después de dar gracias, lo partió diciendo. <<Esto es mi cuerpo, que es entregado por ustedes; hagan esto en memoria mía>>. De igual manera, tomando la copa, después de haber cenado, dijo: <<Esta copa es la Nueva Alianza en mi sangre, Todas las veces que la beban háganlo en memoria mía>>. Fíjense bien: cada vez que comen de este pan y beben de esta copa están proclamando la muerte del Señor hasta que venga”

El uso de la *naveta* se brinda para contener los granos de incienso y ofrecerlos al turiferario o encargado del uso del incensario, siendo un complemento del incensario y por tal razón encontramos este elemento en los dos inventarios mencionados.

El agua bendita fue un elemento de gran utilidad en la celebración, de manera que el *acetre*, llamado también *caldereta* y su complemento el *aspersorio* o *hisopo*, que es un mango metálico provisto de una bola hueca con agujeros que sirve para rociar el agua bendita, son elementos que encontramos hasta la actualidad y son parte de los inventarios expuestos.

El agua y el vino conforman parte del ritual de consagración de la Sagrada Forma, y para tal efecto se usan las *vinajeras*. Podemos definir las como dos jarritas para contener el agua y el vino que se van a utilizar en la misa; generalmente se colocan sobre una bandeja. La importancia de este elemento radica en el hecho de contar con 21 pares de vinajeras en total en los tres inventarios.

En las ceremonias religiosas se usa la *campanilla*, para dar aviso a los fieles de la proximidad de momentos culminantes de la ceremonia, los inventarios de La Merced muestran su importancia al contar con varios pares de las mismas.

Por medio de fuentes secundarias podemos tener mejor comprensión del ajuar catedralicio del siglo XVIII específicamente, así se estima que según inventario de 1722:

se han logrado los más crecidos aumentos en la Iglesia con las alhajas de subida estimación... de que carecía en los tiempos atrazados, pues hoy se halla adornada con los hecheros de plata, lámparas y muchos blandones y mallas de los mismos que no tiene alguna otra iglesia de todas las del Reyno, en que se gastaron más de cuarenta mil pesos, el Tabernáculo que está con la notoria decencia, una colgadura muy costosa, muchas alfombras, que también faltaba en la Sacristía de los Prevendados; se encontraron muchos cálices muy curiosos, ornamentos muy ricos, y el Coro se puso en el estado de Vuestra Señoría Ilustrísima le reconoce, cuando antes le faltaba este adorno con que de la unión se han experimentado estos tan favorables efectos¹⁵².

¹⁵² Actas Capitulares de 1710 a 1726, año de 1722, fol. 239. En: Carlos Manuel Larrea. *Historia de la Catedral de Quito durante 4 siglos*. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1975. Pp. 75.

Un estudio iconográfico de las piezas descritas no parece factible debido a la escasa descripción de las piezas citadas, pero se anota la variedad de piezas correspondientes a la liturgia.

Este hecho sigue en acenso según el siguiente inventario (1726), donde se anota que:

Se han consignado además los mil objetos de plata labrada... 20 crucifijos de todo tamaño, 3 crucifijos de marfil, 1 trono de plata con el peso de 240 marcos, frontales, candeleros, blandones, visos, atriles, jarras, fuentes, aguamaniles, báculos, palanganas, salvillas, relicarios, braseros, acetres, cálices de oro, vinageras, vasos, hostiarios, portapaces, paletilla, incensarios, novetos, cruces, crismas, dispabiladoras, varas, sitiales, todo esto en cantidad suficiente para suplir a las necesidades de la Iglesia¹⁵³.

Notamos que la expansión del ajuar catedralicio, muestra la importancia de la correcta adecuación de las piezas destinadas a la liturgia por parte de la iglesia que, a pesar de contar con episodios económicos de desventaja como los anotados en el capítulo 1 o las catástrofes naturales, encuentran la forma para dar valor a la realización de obras de orfebrería.

En abril de 1755, un terremoto de gran intensidad destruye completamente el edificio de la Catedral Primada de Quito, se realiza una serie de trabajos durante las siguientes décadas; en la memoria de gastos de 1772 se anota labores de reconstrucción arquitectónica, pero “no solo se invierte en gastos de reparación sino que se realiza la adquisición de objetos para el culto divino, el 17 de mayo de 1768 se ordena hacer una custodia nueva y para 1791 se coloca más de 800 pesos y se compran cuatro lunas y un hermoso frontal de espejos”¹⁵⁴, concluyendo de esta manera la aportación al ajuar catedralicio durante el siglo XVIII.

¹⁵³ José Gabriel Navarro. *Contribución a la Historia del Arte en el Ecuador*. Quito, Litografía e imprenta Romero, 1950. Pp. 102-103

¹⁵⁴ Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 57.

Como líneas finales, anotamos que este apartado ha contado con una estructura explicativa diferente en comparación con el análisis de inventarios y nos pareció oportuno realizarlo de esta manera, ya que el inventario expuesto de la Catedral, solo nos ofrece la información de 88 marcos y seis onzas de plata labrada, datos que no aportaban la información suficiente. Además, registramos que según los inventarios seleccionados, es necesario terminar dando lugar a los objetos realizados en plata que formaban parte de las estructuras escultóricas, elementos que ayudaban a acentuar la sacralidad de figuras específicas, tal es el caso de: las potencias, las mariolas, las diademas, las cruces, las coronas, los cetros y los báculos; todos estos elementos muy usados en las formas escultóricas barrocas y que forman parte de los inventarios y de las fuentes secundarias estudiadas.

De lo expuesto podemos deducir la finalidad ornamental, carácter simbólico y cometido litúrgico de las piezas descritas, las cuales promulgaron que el altar mayor se convirtiera, en un auténtico trono para la eucaristía; complementado con una serie de piezas y obras destinadas a realzar la presencia eucarística.

Tanto las piezas de altar, los vasos litúrgicos y los ornamentos varios como por ejemplo; los destinados a la luz como los candelabros, y el complemento del aporte aromático resultante de la quema del incienso, que se dedican a ensalzar y a glorificar a Dios¹⁵⁵ en la tradición bíblica, demuestran la línea de diversidad que citaba Wittkower y a la que hacíamos referencia en las primeras líneas de este apartado; la serie de obras mostradas en los tres inventarios, revelan la configuración del ajuar litúrgico en el siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito, donde las alhajas, ornamentos y demás bienes expresan su importancia visual y simbólica en el arte religioso.

¹⁵⁵ Eclesiásticos, 50: 8-9 “como el rosal en flor en primavera, como el lirio junto a la fuente, como ramas de un árbol oloroso en verano, como el fuego y el aroma del incensario, como un vaso de oro macizo adornado con toda clase de piedras preciosas”

CAPITULO III

La importancia del estudio iconográfico dentro de la actividad artística, se verá reflejada en el presente capítulo, por medio del estudio de los cinco frontales de altar pertenecientes a la Catedral Primada de Quito. Comenzamos con la introducción a la temática específica, por medio de la interpretación del frontal de altar, como objeto específico en el ajuar catedralicio.

El estudio iconográfico conlleva la interpretación brindada por Erwin Panofsky, en lo referente a las tres temporalidades pertenecientes al estudio del objeto. Una primera aproximación formal, seguida por el estudio iconográfico del objeto y del significado de sus partes; para finalizar con una interpretación individual, de cómo cada frontal se acopla a la realidad cultural de la época, dentro de la Catedral Primada de Quito y tratar así de brindar un aporte al estudio de la platería de la Real Audiencia de Quito.

3. Frontales de Altar.

Hemos explicado la importancia de la manifestación del culto cristiano en el siglo XVIII dentro del repertorio visual barroco; el aspecto ornamental no quedó relegado, y este punto lo enfatizamos mediante la explicación de las representaciones ornamentales, que se convirtió en un elemento de imagen de los más pudientes.

La importancia de lo ornamental como característica de la orfebrería, fundamenta el sentido de las apariencias en el catolicismo. Weisbach indica que “el barroco, en cuanto arte de la contrarreforma, es, sobre todo, expresivo de emociones y vivencias religiosas”¹⁵⁶; el producto de este acercamiento, fue la abundancia de grandes objetos religiosos realizados en metales nobles como la plata, en el caso de los frontales de altar que, en conjunto con los ajuares litúrgicos, muestran el uso de la ornamentación auspiciada y promulgada por la iglesia para dar importancia al acto litúrgico. Si tomamos en cuenta el caso español, los frontales realizados en plata “vienen a sustituir a los lienzos que normalmente recubren el altar en las celebraciones litúrgicas y constituyen un alarde de

¹⁵⁶ Werner Weisbach. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe. S. A., 1942. Pp. 19.

riqueza por la gran cantidad de material precioso necesario”¹⁵⁷ (**fig. 20**); esta afirmación alude a la relevancia de esta pieza, cuya importancia trascendió a territorios españoles, encontrando en Hispanoamérica referentes de importancia.

La exaltación religiosa se consigue por medio de la teatralidad y su relevancia forma parte del afán didáctico promulgado por la iglesia; el concepto del arte convertido en instrumento de propaganda¹⁵⁸, influye el trabajo en metales nobles y por lo tanto las piezas se realizarán de manera más llamativa, se utilizará la pedrería en general en el caso de las custodias y los cálices o el repujado más acentuado. Para “producir mayores contrastes, por el mayor movimiento decorativo, etc., es decir, se utilizan todos los medios que puedan influir sobre el espectador que lo admira”¹⁵⁹; el efecto visual que produce se pone de manifiesto como medio de acercar al creyente hacia la religiosidad, hacia el entendimiento del poder de las creencias que es eludido en la grandiosidad de los objetos religiosos.

El *horror vacui* es visualizado en la mayoría de piezas en un intento, no solo de llenar el espacio, sino de evitar el descanso de la vista¹⁶⁰, este panorama invita al sentido de movimiento en la decoración utilizada, la sinuosidad de las líneas y la compartimentación de los espacios, son aspectos que podemos observar en el tratamiento formal de los frontales de altar.

Uno de los mayores problemas de las piezas de platería fue la actividad de las refacciones de obra. Esta continua decisión de los poseedores de obras, de refaccionar y transformar las piezas se observa en los frontales de altar a examinar a continuación. Un pequeño caso a mencionar por adelantado sería la actual refacción de San Joaquín, parte del frontal de altar de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, mismo que se encontraba parado y con báculo (**fig. 24**), en la actualidad, podemos notar una chapa de plata dorada con San Joaquín sentado sobre la representación original (**fig. 23**).

¹⁵⁷ María del Carmen Heredia Moreno. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, Instituto de estudios onubenses, 1980. Pp. 298.

¹⁵⁸ José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel. 1975. Pp. 482-493. El autor especifica su uso de las apariencias en la fiesta barroca, donde van ligadas, “como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político” Maravall. Pp. 489.

¹⁵⁹ Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 209.

¹⁶⁰ Ob. Cit. Pp. 209.

Algunos aspectos para la refacción y transformación de obra, son productos del grosor mínimo de la lámina de plata que tiende a deteriorarse con frecuencia. De acuerdo con estos preceptos, no es de extrañar que piezas como los frontales de altar, muestren refacciones notables. La refacción de obra nos lleva a estipular el caso del trabajo de diferentes artífices en una misma obra, el caso de las andas de Santo Domingo es un ejemplo de esta idea¹⁶¹ (**fig. 1**).

En lo referente a los elementos del santuario, el altar constituye una pieza de vital trascendencia, ya que el templo en sí se conforma para albergar un altar, “el altar, lugar del sacrificio, es el punto más importante del templo. Ante todo porque, según la frase del Pontifical para la ordenación de los subdiáconos, el altar es Cristo. Representa y simboliza a Cristo”¹⁶², de este hecho que el altar como centro funcional, cuente con la mayor proliferación de plata labrada para su uso; el frontal de altar, ubicado en la parte delantera del altar, se constituye en el siglo XVIII como pieza de ornamentación vital en las edificaciones catedralicias. La atención y el interés -tanto de los celebrantes como de la audiencia- muestran el altar como centro de dignidad eminente.

Toda la magnificencia del altar en función de la celebración eucarística representó una parte importante del accionar contrarreformista renovado y enriquecido, brindando el cauce ideal para el esplendor de la platería; en términos de innovación, explicamos que la nueva concepción del altar como pedestal de la Sagrada Forma, al ser incorporada ésta a él, -tanto reservada como expuesta- convierte al altar en trono eucarístico, ganando protagonismo y mayor realce¹⁶³, así tal vez justificando el desarrollo de los frontales de plata, como elementos de exaltación de la presencia de la eucaristía sobre el altar.

¹⁶¹ “No cabe duda de que hasta el cuerpo tronco-pirámida corresponde a la obra primitiva de Mateo Ruiz, con una decoración de tornapuntas vegetales carnosas, sin que descartemos... el que a Murillo le pertenezca la parte inferior o basamento... el cuerpo cilíndrico superior fue añadido o rehecho por Vicente López de Solís y en él consta su nombre. Este último, como platero de la segunda mitad del siglo XVIII recurre a una decoración rocallosa muy bien ejecutada, que contrasta con el barroquismo de los cuerpos inferiores” Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. Pp. 187.

¹⁶² Juan Castex. *El templo después del concilio, Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornato y vasos sagrados*. Madrid, Propaganda Popular Católica, 1967. Pp. 78.

¹⁶³ Jesús Rivas Carmona. *El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias*. En: *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2003. Pp. 528.

Durante el barroco la relevancia del frontal de altar fue destacada; se formó la idea de un programa de platería que -atendiendo a los estilos de apogeo (barroco y rococó)- presiden el conjunto ligado al receptáculo encima de la mesa de la Sagrada Forma. En la actualidad, su uso durante las celebraciones religiosas se ha perdido, ya que se recomienda el uso de materiales como: la seda del color de la fiesta, más nunca negro para la parte delantera del altar¹⁶⁴.

Durante el primer periodo del barroco en América (siglo XVII), encontramos la asimilación de las primeras propuestas ornamentales, con un gran uso de los adornos naturalistas, Cristina Esteras comenta que “es precisamente en esta segunda mitad del siglo XVII cuando la producción artística se intensifica y cuando en la platería religiosa se inaugura la fabricación de los frontales de altar”¹⁶⁵, sin lugar a comparaciones, fueron los frontales de altar las piezas de orfebrería más importantes por sus dimensiones y por la carga ornamental de que se componen; de aquí el interés especial por ahondar en su explicación formal e iconográfica en este apartado.

La evaluación del uso de ciertos elementos y los posibles cambios en su uso y estructura, serán parte del interés general en la identificación de los cinco frontales. Tomando en cuenta que la obra de arte debería ser juzgada como lo afirmaría Santiago Sebastián “from the historical perspective, and the issue raised should allow us to come to a more complete knowlege of the artista, of the intelectual context of the society in wich he lived and worked, and of the religious or social problems to wich the images employed were a response”¹⁶⁶; se busca tratar de descifrar el mensaje dentro de la obra visual, tomando en cuenta el testimonio cultural de la sociedad que la produjo y para quien fue creada, entendiendo el significado de la obra en su condición de documento cultural¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Ob. Cit. Pp. 90.

¹⁶⁵ Cristina Esteras Martín. *Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana*. En: Ramón Gutiérrez (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Pp. 384.

¹⁶⁶ Santiago Sebastián. *European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada*. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992. Pp. 21.

¹⁶⁷ Manuel Antonio Castiñeiras González. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel, 2009. Pp. 20.

En lo que respecta a la Catedral Primada de Quito, se conserva un grupo de cinco frontales de altar realizados en lámina de plata con alma de madera. En términos generales, como la mayoría de estructuras utilizadas en los frontales en América, no presentan zócalo, adoptan la forma de U invertida y destacan por su decoración con tratamiento técnico y compositivo con claro predominio de formas fitomorfas para utilizar el espacio dando importancia al volumen.

3.1. Aproximaciones iconográficas del frontal de altar en el contexto de la Real Audiencia de Quito.

El significado iconográfico que es conferido a determinadas piezas -sean de carácter pictórico, escultórico o de orfebrería- son con frecuencia ambiguos, para seguir un lineamiento claro, tomaremos en consideración la definición proporcionada por Panofsky¹⁶⁸; de la cual realizamos una interpretación del frontal de altar de plata repujada expresado como “un objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado”¹⁶⁹. Así la obra será interpretada teniendo en cuenta tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (el tema) y el contenido.

El frontal se entenderá, como un documento de una particular sensibilidad religiosa. La obra de arte concebida como un todo, donde “el trabajo efectivo, los métodos de tratamiento que aparecen aquí como tres formas independientes de investigación, se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible”¹⁷⁰.

Si consideramos que la pieza de mayor envergadura, que tiene gran desarrollo en el periodo estudiado, es el frontal de altar realizado en plata repujada, y que además constituye un exponente de trascendencia dentro de la ornamentación barroca, un estudio iconográfico resulta relevante e indispensable.

¹⁶⁸ Panofsky define la iconografía como “una descripción y clasificación de las imágenes... que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos”. Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1980. Pp. 50.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 29.

¹⁷⁰ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1980. Pp. 26.

El estudio individual de las piezas, comienza con el análisis de la división espacial -sea con espacio único o bien triple o quíntuple-, la disposición ornamental, el uso de la flora, el uso de los ángeles y su tipología tanto en las actitudes como la vestimenta; además del uso de los sagrados corazones dentro de la obra, el tratamiento de los temas eucarísticos tales como el uso del cordero místico o la vid.

Dentro de la temática iconográfica podremos observar que se manifiesta como pura ortodoxia católica, ya que la platería es mucho menos abierta a los aportes del artista en comparación con la pintura quiteña del siglo XVIII, principalmente por su objetivo de ejecución; de esta manera la temática individual de cada frontal será estudiada y explicada en este pasaje.

Se tratará de ubicar los principales temas expositivos en cada frontal de altar. José María Vargas explica, que las imágenes religiosas desempeñaron un papel de gran importancia en el proceso de evangelización americano, sirviendo como elemento fundamental de su predicación e instrucción con estampas, pinturas y esculturas¹⁷¹; los objetos de orfebrería, como el frontal de altar, al estar conformado por figuras antropomorfas, representando las advocaciones religiosas también pueden ser justificados con esta idea de Vargas, de aquí que el estudio iconográfico de tales objetos concebidos en esta idea religiosa sea de gran interés para nuestra investigación. Además nos permite recopilar archivos fotográficos específicos que constituyen un registro gráfico y escrito de importancia, que se convierte en fuente de información sobre esta temática.

¹⁷¹ José María Vargas. *La iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano*. Quito, Ediciones Universidad Católica, 1982. Pp. 77-78.

3.1.1 Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

A continuación se encuentra la capilla de Santa Ana, con puerta de barandillaje de madera dorada, a los lados dos lienzos pintados de Santa Gertrudis y Santa Catalina, en el marco sobre la puerta, una lámina de Santa Ana con la Niña, San Joseph y San Joaquín, en el cerco están cuatro láminas grandes y seis pequeñas, encima de este el remate de madera dorada donde está la Santísima Trinidad. El retablo se compone de dos cuerpos de madera labrada y dorada con pilares, a los lados del primer cuerpo, las imágenes de San Joseph y San Joaquín en sus capillas, en el segundo dos imágenes sentadas y a los lados San Juan Evangelista y San Juan Bautista. En el remate está la Santa Cruz con dos ángeles a los lados, sobre el nicho donde está colocada Santa Ana.

A los lados de dicha capilla, dos lienzos grandes en forma de arco con sus molduras doradas, con pinturas de Santos o ascendientes de Santa Ana. El retablo tiene frontal de chapas de plata en madera, con doce efigies de buril o realce en forma de óvalo, y en medio las efigies de Jesús, José y María¹⁷².

Así, comenzamos contextualizando la obra en su espacio de procedencia original, el mismo, nos ayuda a tener una primera idea de la obra, aunque su interpretación iconográfica en primera instancia sea errónea. Aclararemos este aspecto a continuación.

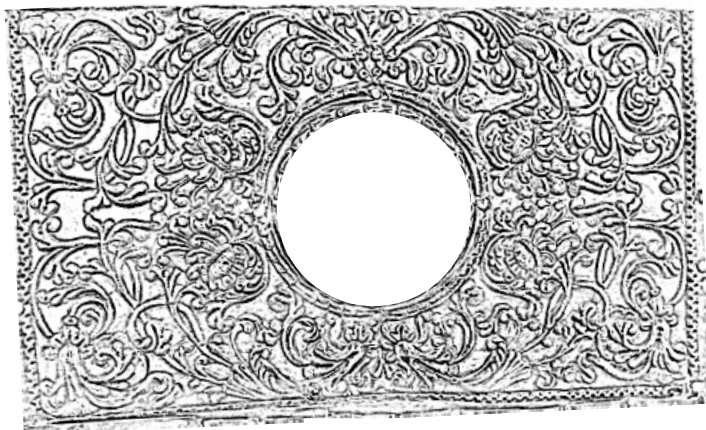
3.1.1.1 Descripción de la obra.

Un primer acercamiento formal al análisis de la obra, nos parece indispensable, para entenderla desde su estructura física, desde sus actores y sus materiales; este primer acercamiento nos dará la pauta para entender los significados iconográficos encontrados y así un apropiado análisis general. El frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, es la primera pieza de la Catedral Primada de Quito procedente del siglo XVIII, razón por la cual hemos decidido sea la primera pieza a ser tomada en consideración.

Frontal de plata de formato rectangular compuesto por dos partes características de la estructura de los frontales en el siglo XVIII: friso y panel (**fig. 21**). El friso se constituye por una franja ancha que bordea la parte superior y los laterales de la obra, lugar donde se acogen las representaciones de los principales temas iconográficos desarrollados por el orfebre.

¹⁷² Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 61-63.

Se compone por trece planchas rectangulares de plata, nueve para la banda horizontal y dos más se alinean de manera vertical a cada lado¹⁷³. La representación principal ubicada en la parte superior central del friso, corresponde a tres figuras antropomorfas que se encuentran de pie, seis medios bustos se ubican a cada lado de la representación central enmarcados por doble laurea, un busto por cada lámina de plata. Las trece planchas contienen una moldura zigzageante que rodea los cuatro lados de la misma, el espacio comprendido entre el límite de la laurea centrada y el cerco externo de cada lámina,



1. Detalle moldura friso.

se rellena con profusa decoración fitomorfa, donde podemos observar la utilización de tallos ondulantes entrelazados, cuatro flores y cuatro capullos asimétricos de gran plasticidad.

En estudios anteriores¹⁷⁴ únicamente el borde superior de este frontal estaba realizado con la utilización de la forma de bocel ornamentado alternativamente con palmetas y con espejos ovales en los que se inscriben rosetas de ocho lóbulos.¹⁷⁵



2. Detalle marco panel

Continuamos con la explicación de la segunda parte característica de la estructura del frontal, como es el panel, el mismo se halla enmarcado en su parte superior y laterales con una orla de haces de tornapuntas vegetales vinculados entre sí por pabellones.

¹⁷³ Anexo. 5.3.1

¹⁷⁴ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp115.

¹⁷⁵ Tratamos de concertar una cita con Gabriel Izquierdo, curador del museo, para poder ahondar en detalles sobre este asunto, pero no hubo la oportunidad de poder ahondar en el asunto.

El panel está compuesto por veinte y un láminas de plata que ordenadas dividen el panel en once calles, la central mucho más ancha y las laterales seccionadas, a su vez, en dos cuerpos, los veinte rectángulos constituidos de la separación en dos cuerpos, presentan una decoración idéntica: “una flor central con doble fila de pétalos de la que parten cuatro grandes roleos en aspa, cuyas formaciones vegetales van cubriendo la superficie”¹⁷⁶, las cuatro salidas fitomorfas señaladas se distribuyen en línea recta terminando en cuatro capullos, ubicados en cada esquina de la lámina. El tema central del panel es un emblema heráldico que analizaremos con detalle en el apartado estético.



3. Detalle.
Ornamentación
lámina panel.

3.1.1.2 Análisis Estilístico.

Dentro del estudio estilístico e iconográfico, podemos notar ciertos aspectos comunes en lo que se refiere a las donaciones de obra, en las que parte de la misma está destinada a la exaltación del donante; el emblema heráldico como símbolo del donante de la obra lo encontramos en la parte central del panel del frontal (**fig. 22**), ocupando un espacio tres veces mayor al espacio destinado para la advocación religiosa. Este hecho es bastante común, Vicente López de Solís mandó realizar a Bernardo Rodríguez un cuadro con la advocación de San Eloy (**fig. 18**), su patrono de gremio; en el mismo, Vicente López de Solís se encuentra en primer plano en el borde inferior izquierdo en actitud orante, vistiendo camisa blanca con encajes en pecho y puños y chaquetón azul con botones mirando directamente al espectador.

Así anotamos, como el hecho de la incorporación de la representación -sea figurativa o simbólica- del donante en las obras de arte durante este período, muestra la mentalidad de las clases dominantes, donde la acción promueve la exaltación de la fortuna y la ubicación privilegiada apoya el valor jerárquico, “ya que la propia nobleza debía estar considerada como un don divino. Por otro lado, como donación, que era, la pieza debía

¹⁷⁶ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp116.

exaltar la figura del benefactor, no solo a los ojos de Dios sino también a los de los hombres”¹⁷⁷; ejemplos como éste, también los podemos notar en el programa agustiniano del convento de San Agustín de Miguel de Santiago (**fig.19**), donde cada uno de los cuadros fue costeado por particulares, de ahí que algunos aparezcan con los escudos respectivos.

Retomando la advocación religiosa que inspira y da nombre a este frontal, la encontramos como escena central del friso, se trata de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen (**fig. 23**), a diferencia de lo especificado en el inventario de bienes de 1805 donde se explica que “El retablo tiene frontal de chapas de plata en madera, con doce efigies de buril o realce en forma de óvalo, y en medio las efigies de Jesús, José y María”¹⁷⁸.

En el centro se encuentra María niña en pie, sosteniendo un libro abierto en sus manos; a su derecha, Santa Ana, sedente, sostiene también un libro y a la izquierda encontramos una diferencia notable, San Joaquín estaba representado hasta el último estudio que se hizo sobre esta obra¹⁷⁹ y en estudios precedentes¹⁸⁰ de pie y sin halo de santidad (**fig. 24**), a diferencia de las representaciones de María niña y Santa Ana quienes si contaban con este elemento. Tal hecho fue interpretado como un equilibrio a un “tratamiento iconográfico lleno de atavismos, donde la jerarquía de los personajes queda señalada por los halos que coronan las cabeza de las dos mujeres pero no la del varón”¹⁸¹.

La advocación a Santa Ana y San Joaquín, se encuentra en los evangelios apócrifos: Protoevangelio de Santiago del siglo II, Pseudo Mateo del siglo VI y el de *nativitate Mariae* o libro de la natividad de María del siglo IX. Santiago de la Vorágine recoge la historia en la Leyenda Dorada, con lo que la historia tuvo gran acogida desde la Edad Media, al ser la única fuente para acceder a la infancia de la Virgen. Asunto que durante el barroco seguía siendo de importancia en la devoción popular y la iconográfica.

¹⁷⁷ Ob. Cit. Pp. 120.

¹⁷⁸ Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 61-63.

¹⁷⁹ Nancy Morán Proaño, *El lucimiento de la Fe. Platería Religiosa en Quito*. Pp. 145-162. En: Kennedy, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. España, Editorial Nerea, 2002.

¹⁸⁰ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp115-123.

¹⁸¹ Ob. Cit. Pp. 120.

Los momentos más representativos de la historia de Santa Ana y San Joaquín corresponden al abrazo en la puerta Dorada al ser el instante de la concepción de la Virgen (**fig. 25**), pero “en el barroco surge un nuevo tema en la iconografía de Santa Ana: *Santa Ana Maestra*, en el que aparece enseñando a leer a la Virgen Niña”¹⁸², el frontal perteneciente a la cofradía de Santa Ana promueve esta función, además la Catedral cuenta con un óleo sobre lienzo con la misma iconografía del siglo XVIII (**Fig. 65**), completando así el retablo de Santa Ana perteneciente a la capilla lateral de la Catedral Primada de Quito.

Podríamos anotar que la aproximación inicial de la diferenciación de los personajes alude a la poca estabilidad que tuvo la fiesta de San Joaquín. Primero fue asignada por Julio II el día 20 de marzo, fue suprimida unos 50 años después y restaurada por Gregorio XV en 1622, Clemente XII la fija en 1738 el domingo después de la Asunción, y finalmente fue elevada de rango por León XIII el 1 de agosto de 1879¹⁸³; dignificando así la fiesta de Santa Ana y San Joaquín que se había celebrado por separado hasta la última reforma litúrgica.

De esta manera la necesidad actual de mostrar la igualdad de rango entre Santa Ana y San Joaquín podría quedar justificada. Si tomamos en cuenta que la obra fue realizada en 1700, San Joaquín sin halo se muestra en un papel secundario, y no cuenta con un libro como los dos personajes principales, acción que los desliga de la actividad principal y lo muestra como espectador que mira la escena. En la actualidad, la figura de San Joaquín la encontramos sedente al igual que Santa Ana, la chapa de plata dorada incorporada sobrepasa el marco fitomorfo original, pero la incorporación del halo de santidad reivindica el papel previo de espectador que se le confería. Aunque también podríamos aludir, que la figura original fue sustraída en procesos de restauración posteriores, ya que hasta 1996, los sustentos fotográficos de Christophe Hirtz con que cuenta el Centro Cultural Metropolitano (**Fig. 21**), muestran la pieza de San Joaquín original y en la actualidad, once efigies han sido cambiadas de su sitio original y la figura de San Joaquín sedente tiene una pobre calidad y no es la pieza original.

¹⁸² Juan Carmona Muela. *Iconografía de los Santos*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2003. Pp. 26.

¹⁸³ Enciclopedia Católica, San Joaquín. <http://ec.aciprensa.com/j/joaquin.htm> (21-02-12)

Continuamos con los doce medallones distribuidos, seis a cada lado de la representación del panel central, cabe destacar que las figuras no resultan fáciles de analizar debido a la similitud de los rasgos y la escasez de atributos iconográficos que los acompañan. A la izquierda del panel central, según vista del espectador, encontramos la representación del Cristo Rey del Mundo (**fig. 26**), su iconografía sigue la tipología usual en el caso, la imagen ofrece a Cristo de medio cuerpo sosteniendo con la mano izquierda el globo terráqueo mientras con la otra nos bendice, los siguientes dos bustos poseen como atributo la palma, así que nos limitaremos a etiquetarlas como santas (**fig. 27 y 28**), el medallón de la esquina izquierda (**fig. 29**), podría tratarse de Santa Inés, el atributo del cordero en sus manos se acopla a la representación iconográfica de la misma en evocación de su nombre latino.

Los dos medallones ubicados en la parte lateral izquierda del espectador podrían corresponder el primero a la Virgen de la Contemplación (**fig. 30**), pues se trata de una figura antropomorfa femenina con velo y halo con sus manos juntas en señal de oración, típica representación de la Virgen de la Contemplación, también podría tratarse de la representación de la Inmaculada, ya que su iconografía también alude al mismo comportamiento del cuerpo en señal de oración y además la advocación de la Inmaculada Concepción se acoplaría con la temática iconográfica de Santa Ana y San Joaquín y la concepción de la Virgen María bajo el amparo de Dios. Nos arriesgamos a definirla como Virgen debido al halo de Santidad que posee. Concluimos con la representación de una figura femenina que porta un libro cerrado (**fig. 31**).

Al lado derecho del panel central, según vista del espectador, encontramos la representación de una figura femenina portadora de un libro abierto (**fig. 32**); a continuación, una figura femenina portando palma y espada (**fig. 33**), que podría tratarse de Santa Dorotea¹⁸⁴, santa del siglo IV que murió decapitada o de Santa Catalina de Alejandría, cuyos atributos -símbolos del martirio- son la espada y la palma, aunque cabe destacar que su atributo más característico es la rueda de cuchillas. A continuación tenemos una representación masculina que porta un libro en su mano izquierda y un objeto

¹⁸⁴ Aunque sus atributos iconográficos más representativos son una cesta con flores y frutos, nos limitamos a señalarla como una posibilidad si tomamos en consideración que la espada fue su instrumento de muerte.

en su mano derecha que podría tratarse de una pluma o de algún tipo de ornamento floral (**fig. 34**), objetos que podría aducir a Santo Tomás de Aquino.

La última figura del friso horizontal muestra una figura masculina sosteniendo con sus dos manos un ramo de flores (**fig. 35**), el museo de la Catedral Primada de Quito lo ha identificado como el Señor de la Justicia, la iconografía respectiva, en figuras pictóricas, lo muestran portando una palma en su mano derecha, pero esta identificación nos parece un poco dudosa, ya que no porta un halo de ráfagas oblicuas, como es el caso de la Virgen Inmaculada o el Cristo Rey del Mundo, razón por la que no parecería adecuado afirmar que se trataría del Señor de la Justicia.

Jesús Paniagua señala que este medallón representa al Rey David¹⁸⁵, identificándolo como parte del lenguaje iconográfico de la obra, al ser antecesor de la genealogía mariana, pero en la iconografía tradicional el Rey David porta una arpa en la mayoría de los casos, de manera que tal afirmación tampoco parecería acertada; exponemos ambas explicaciones mostrando la gran facilidad de apropiación de significados de imágenes que puede haber según cada lectura iconográfica, nosotros nos limitamos a enmarcar ambos acercamientos, sin dar una sugerencia más acertada ya que el único atributo iconográfico de la figura no nos permite ampliar la interpretación del mismo.

Los dos medallones ubicados en la parte lateral derecha del espectador pertenecen el primero, a Santa Gertrudis (**fig. 36**), el segundo representa posiblemente a Santa Teresa de Jesús (**fig. 37**), que tiene como atributos el libro y el báculo, ya que fue la refundadora de la orden de las Carmelitas Descalzas¹⁸⁶. En el primero observamos a una figura femenina exponiendo con su mano izquierda su corazón, representación iconográfica referente a Santa Gertrudis, tal afirmación la denotamos, gracias al aporte del Doctor Patricio Guerra quien nos comentó el apogeo de esta devoción en la Real Audiencia de Quito del siglo XVIII y su incorporación a la temática mariana¹⁸⁷. Podría caber la posibilidad de tratarse del Sagrado Corazón de María o de la Madre Dolorosa, al poseer

¹⁸⁵ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp120.

¹⁸⁶ Santa Teresa de Jesús fue proclamada Santa el 12 de marzo de 1622.

¹⁸⁷ Información referida a través de comunicación personal con el Doctor Patricio Guerra el 27 de mayo de 2013.

como representación iconográfica el corazón en el pecho y ya que la figura femenina porta halo de santidad -como lo hace la representación de Cristo el Rey del Mundo-, pero descartamos tales posibilidades, ya que si tenemos en cuenta la relevancia de la posición jerárquica que se mantiene en la imaginería colonial, una figura perteneciente a la Virgen María en la última instancia del frontal es poco probable.

Los doce medallones se encuentran rodeados por motivos florales, las imágenes que hemos tratado de explicar proceden de la iconografía cristiana y mariana; resaltamos el trabajo especial realizado en la representación del Cristo Rey del Mundo así como la Virgen Inmaculada, cuyo tratamiento muestra gran diferencia en comparación con los medallones restantes, ambas representaciones poseen halo de santidad y expresan mayor realismo y un tratamiento cuidadoso de los rasgos faciales y ubicación de pliegues en la vestimenta. Denotan una mano más experta que la de representaciones de santos restantes, cuya factura es menos refinada y con rasgos repetitivos y poco expresivos. Podría ser que las dos figuras predominantes hayan sido factura directa del maestro Jacinto Pino Olmedo, mientras en el resto de los bustos “se limitaría a marcar las directrices a sus oficiales y aprendices”¹⁸⁸.

El tratamiento de las santas mártires y sibilas mantienen un modelo que “parece haber salido de los grabados que en 1691 se realizaron para la obra de Baltasar Porreño que a su vez eran copia de los que Crispin van der Passe (c. 1565-1637), había hecho en Colonia y que publicó en 1601”¹⁸⁹ (**fig. 58**), estos grabados tuvieron al parecer gran acogida, un ejemplo de su uso lo tenemos en la serie de sibilas de la Universidad Nacional Autónoma de México que estudió Santiago Sebastián¹⁹⁰. Todas las figuras están enmarcadas con el uso de láureas, “signo de glorificación tomado en el Renacimiento del mundo clásico y frecuentemente utilizado en la platería quiteña de hacia 1700”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Ob. Cit. Pp. 120.

¹⁸⁹ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. Pp. 177.

¹⁹⁰ Santiago Sebastián. *Las sibilas: pervivencia de un tema clásico en el barroco*. En: Homenaje al profesor Marín Almagro Basch IV. Madrid, Ministerio de Cultura. 1983.

¹⁹¹ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp120.

Continuamos con la explicación del tema central del panel, mismo que es el emblema heráldico de Don Francisco de Cárdenas (**fig. 22**), donante de esta pieza, “responde a la tipología típicamente española de escudo con la punta semicircular hacia abajo. En su campo figuran dos lobos pasantes superpuestos y, en la punta, un pequeño motivo vegetal. En la bordura se disponen rítmicamente ocho veneras, que constituyen una de las variantes que admite el apellido Cárdenas en su escudo de armas”¹⁹². El emblema heráldico está rodeado por un friso, donde denotamos la inscripción supra escrita en la ficha técnica, en la que constan el nombre del comitente, el nombre del autor, en este caso Jacinto Pino Olmedo, y el año de 1700 como la fecha de realización. Para terminar el emblema heráldico de la familia, se corona por un yelmo y rodeado por decoración de tallos y capullos de la misma estructura a los utilizados en el friso principal.

En torno al motivo heráldico se organizan veinticuatro rectángulos con decoración vegetal simétrica de flores centrales, de las mismas brotan tornapuntas que recubren el espacio. Así en el friso, los tallos y capullos recubren el espacio vacío en torno al motivo central destacado, mientras que en el panel los veinte y cuatro paneles muestran ornamentación idéntica que brota de la figura floral central.

La obra del platero Jacinto del Pino Olmedo, quien ejerció las funciones de maestro platero, alcalde, veedor y contraste de la ciudad de Quito en los años 1699-1701¹⁹³, muestra en su organización estructural y de compartimentación, un precedente en obras textiles del renacimiento español, ya que los tapices con orla fueron frecuentes en Bruselas a partir del Siglo XVI y lo mismo se puede decir con respecto a Francia y la Península Ibérica¹⁹⁴; esta influencia textil la podemos observar en frontales en España y América.

En lo referente a la temática, la historia de Santa Ana y San Joaquín -padres de la Virgen y en sí toda su infancia- tiene carácter apócrifo, pero el arte colonial los sigue representado, mostrando que dicha advocación tuvo gran acogida durante la etapa colonial. Si analizamos la advocación más a fondo, podemos señalar que este episodio

¹⁹² Ob. Cit. Pp. 116.

¹⁹³ AHM/Q, *Actas de Cabildo* 00117, actas de los años 1609 a 1704; ANH/Q, *Notaria 3*, caja 5, doc. De 1699. Citado por: Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. Pp. 218.

¹⁹⁴ Jesús Paniagua Pérez, María Victoria Herráez Ortega. *El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito*. En: Revista. Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp116.

específicamente, fue una advocación muy popular en la Baja Edad Media¹⁹⁵; durante la Contrarreforma, el culto a Santa Ana sigue teniendo importancia, a pesar su justificación solo por referencias apócrifas, una razón podría deberse a la vinculación de Santa Ana con la condición inmaculada de la Virgen -importante aspecto defendido por la Contrarreforma- razón por la cual, el culto sigue vigente, llegando a ser de importancia en tierras americanas, un ejemplo es que haya existido una cofradía dedicada a Santa Ana en la Catedral Primada de Quito.

Además el frontal es un ejemplar de la importancia de las Cofradías en la Real Audiencia de Quito, se especifica que “en la Catedral funcionaron, entre las más importantes, las cofradías de Santa Ana, San Pedro y Nuestra Señora de Copacabana”¹⁹⁶; este objeto en particular pertenece a la Cofradía de Santa Ana, cofradía de blancos, misma que existía también en Santo Domingo donde se acogió entre sus cofrades a miembros importantes del clero¹⁹⁷. Cofradía como la de Santa Ana, por medio de tales objetos frutos de limosnas de cofrades, muestran su poder económico. Este objeto en particular “era utilizado en las festividades en la capilla de Santa Ana”¹⁹⁸.

El frontal mantiene un doble interés de investigación, además de sus valores estéticos se anota el valor de autor, ya que es una de las pocas piezas que sin necesidad del marcaje de punzones, anuncia el fabricante de la misma. Se la muestra como una obra de transición entre el siglo XVII y el XVIII, comprobando como el uso de repujados carnosos ya era evidente en las obras de finales del XVII, ayudando a entender como el barroco en Quito pudo tener sus inicios en el siglo XVII, como mencionamos en el capítulo anterior. “esta pieza, al mismo tiempo, presenta algunas de las características habituales, aunque no exclusivas, del arte quiteño del momento: fragmentación del espacio para crear campos

¹⁹⁵ Jesús Rojas, Marco González. *Nueva obra del círculo de Frans Floris en una colección particular sevillana*. En: Revista. *Temas de estética y arte* # 25. España. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 2011. Pp. 131.

¹⁹⁶ Patricio Guerra Achig. *La Cofradía de la Virgen del Pilar de Quito*. Tesis de Licenciatura de Historia. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 1993. Pp. 54.

¹⁹⁷ Consuelo Hurtado Salas. *Cofradías en Quito durante el siglo XVIII*. Tesis de Licenciatura de Historia. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 1994. pp. 95.

¹⁹⁸ Información referida a través de comunicación personal con el Doctor Patricio Guerra el 27 de mayo de 2013.

decorativos independientes y utilización del medallón como marco adecuado para el desarrollo de los temas iconográficos”¹⁹⁹.

3.1.2 Frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María.

3.1.2.1 Descripción de la obra.

El inicio del apartado formal del análisis, tomará en consideración la estructura de la obra, para poder marcar un acercamiento que ayude a visualizar la importancia del frontal de altar desde diferentes perspectivas, desde el aspecto ornamental hasta la relevancia de la advocación religiosa ligada a los Sagrados Corazones de Jesús y María.

Observamos un frontal de plata de formato rectangular, compuesto en su estructura por friso y panel. El frontal está rodeado por un marco rectangular liso (**fig. 38**). El friso se constituye por una franja ancha que bordea la parte superior y los laterales de la obra, donde observamos como protagonista principal la tornapunta o elementos que aducen su importancia.

La decoración que encontramos es de gran relieve y está cargada de movimiento con un temario de obvio triunfo naturalista. Esta característica la encontramos en todo el frontal con el uso de flores de grandes botones centrales, tornapuntas y hojas incurvadas en sus extremos. Las sinuosas tornapuntas son de distintos tamaños, algunas empenechadas de rocalla; encontramos un conjunto de tornapuntas vegetalizadas y tornapuntas de tendencia rocalloza, donde visualizamos tornapuntas sinuosas y aveneradas de plata labrada, características de típicos motivos rococó.

¹⁹⁹ Ob. Cit. Pp. 122.

Existen dos composiciones diferenciadoras a cada lado del friso compuestas en forma de ramo de flores semi-cerradas de perfil, hojas de tendencia de acanto y figuras circulares de estilo frutal, este conjunto está posicionado sobre una base tipo venera (fig. 39).

Las tornapuntas múltiples que encontramos en el friso están formadas por diversas tornapuntas (en perfil de “C”, “S” y “F”) con detalles fitomorfos como acantos, florales y rocallosos que recorren todas sus partes. Encontramos estrías verticales que brindan un ritmo helicoidal; esas aveneradas enlazadas y veneras estriadas.



4. Detalle. Moldura friso.

Continuamos con la explicación de la segunda parte característica de la estructura del frontal, como es el panel, el mismo se halla enmarcado en su parte superior y laterales con una cenefa que alude movimiento, usada como método de separación entre la decoración del friso y del panel²⁰⁰.



5. Detalle. Láminas 1 y 7.

El panel se compone por siete láminas de plata, presentan decoración similar a la composición del friso, con “S” aveneradas enlazadas y veneras estriadas con el uso de decoración fitomorfa, manteniendo una decoración idéntica en las láminas de los extremos del panel (1 y 7), al igual que otra decoración idéntica en las láminas número 3 y 5; el tema central del panel es la exposición de tres formas ubicadas en las láminas 2, 4 y 6.

²⁰⁰ Anexo. 5.3.2

Un emblema heráldico en el centro y dos corazones ubicados uno a cada lado del emblema heráldico, muestran una cadeneta ocupada por margaritas simétricas que rodean el corazón flameante, coronado por un ornamento de tornapuntas en forma de “S” y rematadas por una venera central. A pesar de la gran densidad del ornato, los motivos no se pierden dentro de la composición gracias a que sobresales más que otros en el trabajado en la pieza.



6. Detalle. Láminas 3 y 5.

3.1.2.2 Análisis Estilístico.

El estudio iconográfico se basa en el análisis de los elementos principales del frontal que los encontramos en el panel. Notamos aspectos comunes con el frontal de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, por ejemplo en lo referente a las donaciones de obra y la exaltación del donante en la misma; el emblema heráldico como símbolo del donante, lo encontramos en la parte central del panel del frontal, ocupando un espacio de igual tamaño a la advocación religiosa (**fig. 40**).

Como en el frontal de la cofradía de Santa Ana, el emblema se ubica en la parte central del frontal. El emblema es de timbre episcopal, está conformado por una mitra, insignia pontifical del Obispo, con la que cubre su cabeza, la imagen se complementa con las dos llaves cruzadas símbolo del ministerio de Pedro y una figura que se posiciona sobre cada llave, podría tratarse de la estola como símbolo de la autoridad episcopal.

El emblema se corona por una figura circular avenerada que podría tratarse de la concha símbolo del peregrino o aludir a la historia de San Agustín sobre el niño que, con una concha, pretendía verter el mar en un agujero. El emblema heráldico está rodeado por una conformación de tornapuntas aveneradas en forma de “C” y “C” invertida y la

utilización de tornapuntas vegetales y capullos florales a cada lado de la mitra; este conjunto se termina con un espejo oval ubicado en la parte baja del símbolo heráldico.

El patrocinio episcopal tiene una participación importante en los ajuares catedralicios, pues existe la inclinación a “patrocinar obras espléndidas para magnificar el culto y exaltar las devociones. En otras palabras, las donaciones episcopales deben interpretarse como una faceta más de la labor del obispo como responsable máximo de la renovación contrarreformista, particularmente en las catedrales”²⁰¹, el afán de donación ligado a la idea de la exaltación del acto de la Eucaristía, propician uno de los capítulos fundamentales del arte de la Contrarreforma en lo referente a la platería catedralicia. Ya hemos mencionado la donación del obispo Don Fray Francisco de Sotomayor, del Orden de San Francisco quien gobernó el obispado de 1625-1629, quien “dio a la de esta de Quito el frontal de plata maciza donde esculpieron sus armas, en memoria de esta obra”²⁰².

Detrás de las obras, -tanto el frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen como del Sagrado Corazón de Jesús y María- se mira que las concepciones religiosas, tal vez teológicas o litúrgicas, son parte importante del patrocinio de obras entendidas como formas de profesar la fe, de cómo se quiere entender y manifestarse las devociones en el repertorio visual barroco. El campo de la platería es base innata, para manifestar la importancia del culto, la dádiva espléndida se usa como “lo más oportuno para lo sagrado y para la propia dignidad de la catedral”²⁰³.

Esta obra muestra una filiación estética barroca transformada, debido a los tintes estéticos rococó en su estructura, con líneas movidas y hasta sinuosas evidentes en las figuras principales, como es el caso de las advocaciones religiosas correspondientes al frontal en mención, se trata del Sagrado Corazón de Jesús y el Sagrado Corazón de María ubicados a la izquierda y derecha del espectador respectivamente.

²⁰¹ Jesús Rivas Carmona. *El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias*. En. Jesús Rivas Carmona (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2003. Pp. 535.

²⁰² Marcos Jiménez de la Espada. *Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, Tomo III. Pp. 12.

²⁰³ Jesús Rivas Carmona. *El patrocinio de las platerías catedralicias*. En. Jesús Rivas Carmona (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2004. Pp. 481.

La figura correspondiente al Sagrado Corazón de Jesús (**fig. 41**), representa al órgano vital del cuerpo humano rodeado por una corona de espinas, ostenta una cruz en el centro superior que hace referencia a lo divino, muestra la llaga sangrante en el costado derecho de la figura, haciendo alusión tal vez a indicaciones bíblicas²⁰⁴, la figura está rodeada por curvaturas flameantes. La advocación del Sagrado Corazón de María (**fig. 42**), simbolizada por un corazón rodeado por una guirnalda compuesta por siete rosas en forma de capullo atributo de su pureza, desprende de su conjunto, a manera de halos de luz, pequeños rayos flameantes dirigidos hacia el exterior del corazón. El atributo de las llamas en ambos corazones podría hacer alusión al amor por la humanidad.

La advocación del Sagrado Corazón de María nació en el siglo XVII, como consecuencia del movimiento espiritual procedente de San Juan Eudes (autor del primer oficio litúrgico en honor al Sagrado Corazón²⁰⁵), en correlación con la devoción al Sagrado Corazón de Jesús entendidos como dos amores, dos corazones inseparables.

Santa Gertrudis (1256) y principalmente Santa Margarita María Alacoque (1647-1690), difunden la idea del amor del Sagrado Corazón de Jesús. En 1765 el Papa Clemente XIII, instituyó la fiesta litúrgica del Sagrado Corazón, el Papa León XIII consagró a todo el género humano al Sagrado Corazón de Jesús en 1899 y el Papa Pío XII consagró el mundo al Corazón Inmaculado de María²⁰⁶ en 1942. Podemos anotar que el culto estuvo ligado primordialmente a la Compañía de Jesús, en las revelaciones de Santa Margarita Alacoque, son los jesuitas los que recibían el *munus seuavissimum*, entendido como los encargados de propagar la devoción. De ahí que esta advocación en la Catedral Primada de Quito no sea nada extraño, ya que la influencia de la instrucción jesuita siempre ha sido evidente.

²⁰⁴ Juan, 7:37. Si alguno tiene sed, venga a mí y beba.

²⁰⁵ Juan Eudes. *El Corazón Admirable de la Madre de Dios*. 1680. Obra que pudo terminar antes de su muerte el 25 de julio de 1680, y en la cual trata sobre el Corazón de María y también sobre el Corazón de Jesús, al cual dedica el libro XII.

²⁰⁶ Lucas, 2:19. María conservaba todas estas cosas, meditándolas en su corazón. Esta reflexión podría servir como telón a la liturgia del Corazón de María

3.1.3 Frontal de María. (Tota Pulchra)

La platería os retrata / en plata, Virgen, y es bien / que en plata retrate a quien / es más pura que la plata²⁰⁷.

El frontal a investigar, corresponde a la temática mariana con elementos de trascendencia, en los que se da a conocer el tratamiento de la simbología en el culto religioso.

3.1.3.1 Descripción de la obra.

La advocación mariana en el arte religioso tuvo gran acogida durante la Contrarreforma, no es de extrañar, que piezas escultóricas, pictóricas y de orfebrería dediquen sinnúmero de exponentes a la Virgen María; este es el caso del frontal de altar que toma nuestra atención a continuación. Se mantendrá la misma dinámica propuesta en los análisis previos, comenzando con el análisis formal y contiguo aporte iconográfico²⁰⁸.

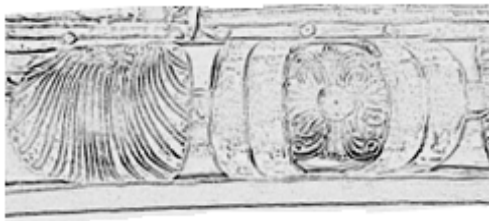
Frontal de plata de formato rectangular compuesto, como los dos frontales ya analizados, por friso y panel (**fig. 43**). El friso se constituye por una franja ancha que bordea la parte superior y los laterales de la obra, compuesta por ornamentación fitomorfa consecutiva, en la que encontramos una moldura zigzageante de hojas lanceoladas entrelazadas, que contienen una flor central de doble fila de pétalos en la parte superior seguida por dos capullos de rosas, dos flores de doble fila de seis pétalos, para terminar con una flor central de doble fila en la parte inferior.



7. Detalle. Ornamentación friso

²⁰⁷ Artemio De Valle-Arizpe. *Notas de Platería*. México, Editorial Polis, 1941. Pp. 261.

²⁰⁸ Anexo. 5.3.3



8. Detalle. Bocel.

El frontal esta bordeado por un bocel ornamentado alternativamente con palmetas y con espejos ovales, en los que se inscriben rosetas de ocho lóbulos.

Continuamos con la explicación de la segunda parte característica de la estructura del frontal, el panel. Enmarcado en su parte superior y laterales con una orla de treinta y siete espejos ovales, seguido por una orla de treinta y cuatro veneras que enmarcan el panel (**fig. 44**). El panel está compuesto por tres divisiones figurativas, las dos de los extremos con una dimensión de 41 cm, visualizamos en la división a la izquierda del espectador un espejo en la esquina inferior izquierda y un sol en la esquina superior derecha (**fig. 45**), ambos elementos divididos por un ornamento fitomorfo de tornapuntas en una combinación de “S” y “C” invertidas, que cierran ambos lados con forma de roleos. Se complementa con hojas de acanto ubicadas alrededor de ambas partes de las tornapuntas. Una “C” tumbada sirve como soporte de la representación figurativa del espejo.

La división del panel a la derecha del espectador se compone por una torre ubicada en la esquina inferior derecha, a la par del espejo en la división descrita anteriormente, y una luna en la esquina superior izquierda, a la par del sol de la división anterior (**fig. 46**). Ambos elementos divididos por ornamentación exacta a la división izquierda, con la diferencia que el ornamento fitomorfo de tornapuntas vegetales en combinación de “S” y “C” no son invertidas. La tornapunta en forma de “C” tumbada, maneja otro tratamiento ornamental en comparación con la división derecha, ya que encontramos una tornapunta con la utilización de dos hojas lanceoladas en su parte inferior y un roleo bordeado por diez hojas lanceoladas pequeñas.

El tema central del panel ocupa la división principal con una dimensión de 94 cm, es un anagrama (MAR), coronado por dos figuras antropomorfas posicionadas sobre nubes que visten túnica y armadura, portadores de alas y coronados uno a cada lado del anagrama, sostienen con su mano izquierda y derecha respectivamente, la corona que se ubica encima del anagrama, mientras descansan su otra mano sobre el pecho (**fig. 47**). El

anagrama está rodeado por dos representaciones fitomorfas, una rama de palma al lado izquierdo y una rama de olivo al lado derecho que se unen en la base, por medio de una flor con doble fila de ocho pétalos.

El alma de madera contiene una capa pictórica color carmesí que funciona como fondo pictórico de la obra de orfebrería, otorgando mayor apreciación de los detalles de calado y repujado de la pieza.

3.1.3.2 Análisis Estilístico.

El frontal muestra atributos que reflejan claramente un programa mariano, cuenta con friso y panel, este último manifiesta las mayores cargas de atributos iconográficos, en los que encontramos el anagrama de María (MAR) centrado en el panel.

Comenzaremos el análisis iconográfico por medio de la interpretación del friso, mismo que rodea el panel central y se encuentra compuesto por una recargada ornamentación fitomorfa carnosa de flores y hojas, en las que destacan rosas en capullo debido a su tamaño notable, este aditamento de ornamentación fitomorfa puede hacer alusión al *jardín cerrado* “*hortus conclusus*”²⁰⁹ (fig. 43), atributo que constituye una metáfora de la virginidad de María, que permanece inmaculada en la concepción por obra y gracia del Espíritu Santo. Así la vegetación “cerrada” consiste en curvaturas florales, esencialmente rosas controladas y organizadas de manera simétrica, que recuerdan a todas aquellas metáforas florales con las que se alude a María (rosa mística, lirio, flor del campo²¹⁰).

²⁰⁹ Cantar de los Cantares, 4:12. Un jardín cercado es mi hermana, mi novia, huerto cerrado y manantial bien guardado.

²¹⁰ Conocida también como rosa sin espinas, simboliza la pureza de María por ser concebida libre de pecado. La belleza de la rosa así como su complejidad, han hecho de este símbolo un aditamento utilizado con frecuencia en la iconografía mariana.

Desde el siglo XIII, la Virgen era llamada “estrella del mar”, “jardín cerrado”, y “rosa sin espinas”²¹¹, los atributos correspondientes a dichos aspectos, los encontramos en el friso de este frontal; las veneras que enmarcan el panel central, podrían hacer referencia a la *Stella Maris* o la simbología de la concha como el virginal útero de María²¹².

El panel nos muestra un programa mariano muy característico, ubicando dos atributos a cada lado del anagrama central (**fig. 44**), pertenecientes a las representaciones de María *Tota Pulchra*. Representación del Cantar de los Cantares que San Bernardo de Claraval (1090-1153) interpretó en la Edad Media, donde identificó a María como la esposa, figura a la que está dirigida la alabanza “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*”²¹³.

La simbología de esta representación, dispone en torno a ella “el jardín cerrado, la torre de David, la fuente, el lirio de los valles, la estrella, la rosa, y el espejo sin mancha”²¹⁴; los símbolos del Cantar de los Cantares tales como: el sol, la luna, el cedro, la rosa sin espinas, la fuente, la estrella del mar, el lirio, la rama de olivo, la torre de David y el espejo sin mancha, dan su significado a la representación figurativa de la *Tota Pulchra*, concretando una definición de la creación de María en el pensamiento divino antes de la creación del mundo, aludiendo a la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual²¹⁵. Además los símbolos hacen alusión a la *Letanías Lauretanas*, llamada así por haber sido adoptadas en el santuario mariano de Loreto²¹⁶.

²¹¹ Émile Mâle. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Pp. 116-119.

²¹² Juan Damasceno o Gregorio el Taumaturgo vieron en el proceso de la conformación de la perla, el acto de la Encarnación de Cristo; donde el rocío se interpretaba como la fuerza del Espíritu Santo, entendida la perla como Cristo, y la concha como el virginal útero de María. Haciendo referencia a la literatura medieval que propicio la creencia de que las perlas nacían al recibir las conchas el rocío emanado del sol. Consultar: Fernando González Moreno. *Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista*. En: Francisco Javier Campos (Coord.). *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005. Pp. 885-886.

²¹³ Cantar de los Cantares. 4:7

²¹⁴ Émile Mâle. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Pp. 118.

²¹⁵ Asunción Alejos Morán. *Valencia y la Inmaculada Concepción: expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados*. En Francisco Javier Campos (Coord.). *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 2005. Pp. 820.

²¹⁶ Compuestas hacia el 1500 a partir de versos del *Cantar de los Cantares* -la denominación de la *Tota Pulchra* es originariamente extraída de este libro-, pero encontramos atributos similares del Génesis, del

La primera fracción iconográfica del panel, la encontramos al lado izquierdo, según mirada del espectador (**fig. 45**), donde ubicamos:

- El espejo: (Sabiduría, 7: 26. *Speculum sine macula*)²¹⁷
- El sol: (Cantar, 6:10. *Electa ut sol*)²¹⁸

En el lado derecho, según mirada del espectador (**fig. 46**), encontramos:

- La luna: (Cantar, 6:10. *Pulchra ut luna*)²¹⁹
- La estrella: (himno litúrgico: *Stella Maris*)
- La torre: (Cantar, 4:4. *Turris David cum propugnaculis*)²²⁰

Las letanías lauretanas son cincuenta y uno en total, siendo las cinco explicadas, las que han sido tomadas en consideración en este programa iconográfico, podríamos considerar que la Torre de David, muestra la firmeza de María en la fe y en la dignidad, se muestra como la fortaleza para el cristiano; la luna podría interpretarse como el símbolo de la castidad, dando relevancia a la “representación de María como mediadora entre la tierra y el cielo, Dios y los hombres”²²¹. Además de la alusión a la *Stella Maris*, el motivo de la estrella, podría hacer referencia a la *Estrella de la Mañana*. En las Letanías Lauretanas también llamada *Stella Matutina*, expresa la esperanza de quien aguarda la llegada del día después de las tinieblas de la noche.

Eclesiástico, de los Salmos, del Libro de la Sabiduría, del Libro de Ezequiel y de los himnos litúrgicos. La Letanías Lauretanas fueron aprobadas en 1587 por Sixto V.

²¹⁷ Es la irradiación de la luz eternal, el espejo sin tacha de la actividad de Dios y la imagen de su perfección

²¹⁸ ¿Quién es esta que surge como la aurora, bella como la luna, brillante como el sol, temible como un ejército?

²¹⁹ ¿Quién es esta que surge como la aurora, bella como la luna, brillante como el sol. Temible como un ejército?.

²²⁰ Tu cuello es como la torre de David, levantada para dominar; de ella cuelgan mil escudos, todos escudos de valientes.

²²¹ María Encarnación Cabellos Díaz. *Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión Malagueñas*. En Francisco Javier Campos (Coord.). *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005. Pp. 973.

La parte central del panel está dedicada al anagrama de María (MAR), anagrama coronado por dos figuras antropomorfas poseedoras de alas semi-extendidas y coronas (**fig. 47**), los atributos que poseen nos llevan a la conclusión de caracterizarlos como arcángeles, se muestran juveniles e imberbes (**fig. 48**), con anatomías andróginas, cabello largo, ceñido por una corona, lucen potentes alas, indicativas de su condición celeste²²², visten túnica talar con mantos amplios cruzados asimétricamente, petos ceñidos con remates lambrequinados ondulados²²³ y amplias mangas dobladas, que dejan ver los brazos y, por último, portan calzas a la romana.

Los atributos señalados delatan su rango superior, razón por la que afirmamos se tratan de arcángeles, pero no nos ofrecen atributos característicos como para poder definirlos individualmente, tal vez podrían tratarse de San Miguel y San Gabriel arcángeles, debido a su proximidad con la Virgen María. El primero lo podemos señalar como protector de la Virgen María, el guerrero²²⁴ y el segundo alude a su principal actuación: La anunciación a la Virgen María²²⁵. Estos dos arcángeles se encuentran arrodillados sobre nubes y coronan el anagrama de María con una corona imperial (**fig. 49**), la corona símbolo de la realeza de María, la identifica como reina del cielo.

Enmarcando el anagrama de María, visualizamos dos representaciones fitomorfas diferentes, a la izquierda del espectador encontramos:

- la palma (Sirácides, 24:14 *Quasi palma exaltata in cades*)²²⁶ y a la derecha,
- el olivo (Sirácides, 24:14. *Quasi olive speciosa*)²²⁷.

Ambas representaciones son parte de las letanías lauretanas a María. Ambos elementos decorativos están unidos por una flor abierta de doble fila de ocho pétalos. El modelo compositivo del panel se integra con un fondo de estrellas de seis puntas, espacio en que se reparten todos los elementos decorativos señalados.

²²² José González Isidoro. *Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona*. En: Revista de estudios locales, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, 2005. Pp. 1106.

²²³ Caracterizamos que es San Miguel en particular quien suele usar galas de capital romano, como es el uso del peto coraza, entre otras características luce: túnica corta, peto coraza, loriga, clámide, coturnos, casco con cimera de plumas, espada flamígera y escudo con las iniciales QSD (*Quis sicut Deus* – Quien como Dios).

²²⁴ Apocalipsis, 12:5-9.

²²⁵ Lucas, 1:26-38.

²²⁶ Crecí como palmera de Engadí.

²²⁷ Como un magnífico olivo en la llanura.

De esta manera, podemos notar la presencia de los símbolos de las letanías lauretanas en el frontal de María, todos enmarcados por el jardín cerrado que señalamos con la presencia de:

- flores (Cantar, 2:12. *Flo scampi*)²²⁸ y
- rosal (Sirácides, 24:14. *Quasi plantation rosae in herico*)²²⁹ específicamente.

Si bien no nos atrevemos a calificar la iconografía como la Inmaculada Concepción, debido a la falta de símbolos esenciales de su iconografía, como la serpiente rendida, las doce estrellas que coronan a la Virgen o la media luna tumbada²³⁰, además porque históricamente, Alejandro VII realizó el decreto *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* promulgado el 8 de diciembre de 1661, donde refrenda en la iglesia católica la creencia de la concepción inmaculada de María, pero todavía sin afirmar la definición del dogma, mismo que fue promulgado hasta 1854 por el Papa Pio IX en la bula *Ineffabilis Deus*²³¹; si explicamos que las letanías lauretanas, que son parte de este frontal, también forman parte de la iconografía de la Inmaculada Concepción al ser entendidos como atributos de la pureza virginal de María.

En lo referente a la inclinación de la Catedral Primada de Quito, para concebir un frontal dedicado a la iconografía mariana, resaltamos que desde 1545 -según proclamación del Papa Paul III- el altar mayor de la Catedral estaba dedicado a la Virgen María²³², de aquí que un frontal con esta temática para el altar sea notable e indispensable.

Además, comentamos que cronológicamente, Miguel de Santiago realizó el lienzo con la temática de la Muerte de la Virgen bajo el obispado de Don Alonso de la Peña (1653-1687), mismo que fue remplazado en el siglo XIX por la obra de Manuel de Samaniego con la temática de la Asunción de Virgen (**fig. 50**) bajo el obispado del Doctor

²²⁸ Ha aparecido las flores en la tierra.

²²⁹ Como plantación de rosas del Jericó.

²³⁰ Se recurrió en primer lugar a la descripción encontrada en el Evangelio según San Juan de la mujer apocalíptica (Apocalipsis, 12:1)

²³¹ Asunción Alejos Morán. *Valencia y la Inmaculada Concepción: expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados*. En Francisco Javier Campos (Coord.). *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005. Pp. 835.

²³² Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 36.

José Cuero y Caicedo (1803)²³³. Demostrando así la importancia de la iconografía mariana en la obra figurativa religiosa de la Catedral Primada de Quito. Los creadores de ambas obras fueron artífices de gran renombre en el arte colonial quiteño, este accionar podría ayudarnos a inferir que el frontal de plata también pudo haber sido realizado por un artífice importante en la rama de la platería.

Existe una obligación fechada el 29 de enero de 1709²³⁴, entre el platero Pedro de Adrián²³⁵ y el Canónigo Don Pedro de Zumárraga ante el notario público Gerónimo Gómez Jurado, para la realización de “un frontal de plata hecho y labrado de realces muy curiosos y que ha de pesar ciento y cincuenta marcos de plata buena limpia”²³⁶, en dicho contrato se pactó el periodo de dos años -desde la fecha de la obligación- para la realización de dicho frontal y Zumárraga establece, que él entregará el tablero de madera que servirá como base del frontal de plata, además del metal precioso para la realización del mismo²³⁷ –como era de costumbre para la realización de obra-²³⁸; el frontal terminado fue entregado, según las notas marginales del documento, el 20 de julio de 1710 con un total añadido de “veinte y cuatro marcos y dos onzas mas para actuarlo de perfeccionar, los cuales los suplió el dicho Pedro Adrián.”²³⁹

Aunque aclaramos que este documento no recalca la temática a ser realizada en el frontal, se destaca que la temporalidad del documento podría hacer alusión al frontal que investigamos, ya que estructuralmente así como en términos de estilo, el frontal pertenecería a la primera mitad del siglo XVIII, si lo comparamos con el frontal eucarístico y el frontal del Sagrado Corazón de Jesús y María, podemos notar las diferencias de estilo,

²³³ Marcela Alemán. *Catedral Monumento. Siglo XVIII-XIX*. En: Salvaguarda de la Catedral Primada de Quito, Quito, Instituto nacional de Patrimonio Cultural, 1997. Pp. 70-71.

²³⁴ ANH/Q, Notaría 1ª, vol. 301, 1709, Gerónimo Gómez Jurado, “Obligación,” fol. 62v-63. Citada por: Kate O’Brien. *Parchment, Patronage, and Platería: Pedro de Adrián’s Commission for the Cathedral of Quito*. En: Robert Oehrig (Cord.). *The James Blair Historical Review*. Williamsburg-Virginia, College of William and Mary, 2011. Pp. 9-24.

²³⁵ Platero de plata nombrado maestro mayor del gremio por el Cabildo de Quito en los años 1718 y 1719. Seguía activo en 1728, cuando por ausencia del contraste José Murillo se le encargó una tasación en un juicio, alegando su importancia en el gremio.

²³⁶ ANH/Q, Notaría 1ª, vol. 301, 1709, Gerónimo Gómez Jurado, “Obligación,” fol. 62v.

²³⁷ Ob. Cit. Fols. 62v-63r. “diez pesos y cuatro reales por el marco”; “trescientos pesos de a ocho reales para principios del mes venidero de abril de este presente año;” “la cantidad restante que y en parta de el dicho frontal según el precio de suso expresado de cada marca de plata se la ha de entregar y pagar acabado y entregado dicho frontal.”

²³⁸ La temática de la entrega del material ya fue explicado en el capítulo 1.

²³⁹ ANH/Q, Notaría 1ª, vol. 301, 1709, Gerónimo Gómez Jurado, “Obligación,” fol. 62v.

ya que estos dos últimos muestran la tendencia rococó y el uso de la rocalla en su decoración, tendencias que no encontramos en el frontal de *María Tota Pulchra*, ya que el uso de las veneras en su friso no serían estilísticas, sino simbólicas y su trato es plano en comparación al sentido cóncavo y de movimiento que tiene la rocalla en las piezas rococó.

El frontal de *María Tota Pulchra*, realizando un análisis estilístico, muestra estar relacionado con la primera mitad del siglo XVIII, debido a sus características del periodo del barroco temprano, aunque anotamos que su manufactura lo delimita posterior al frontal de 1700 de Pino Olmedo, analizado previamente, ya que cuenta con ornamentación menos esquematizada, pero aún lejana a la delicadeza y a la poca restricción ornamental de las piezas rococó. No afirmamos con seguridad que la pieza sea obra de Pedro de Adrian, tan solo hacemos referencia al documento ya que temporalmente, podría ajustarse al frontal que analizamos.

Terminamos este apartado con el análisis del fondo cromático, debido a la utilización del calado en el frontal, se usó como recurso el contraste cromático entre los motivos realizados en plata y el fondo rojo carmesí, recurso utilizado en otras representaciones de orfebrería quiteña, como es el caso de los atriles del monasterio del Carmen Bajo (**fig. 10**), o en un juego de mariolas del Convento de San Francisco (**fig. 51**), aunque el contraste de color se realiza en estos trabajos, por medio de un fondo tapizado de terciopelo color carmesí, donde los motivos de plata calada muestran un fuerte contraste cromático; además este recurso proporciona un efecto lumínico que está muy acorde con los conceptos de teatralidad, riqueza y suntuosidad que podrían ser entendidas como interpretaciones tempranas de características rococó.

3.1.4 Frontal Eucarístico (dos ejemplares)

El arte defiende a los sacramentos. Después del sacramento de la penitencia, el arte defiende el sacramento de la Eucaristía. Puede decirse que solamente a consecuencia de las grandes luchas religiosas, entró la Eucaristía en el número de los temas artísticos²⁴⁰.

Así comenzamos la temática del último frontal referente a esta disertación, con uno de los elementos litúrgicos más significativos en lo referente a la orfebrería católica del siglo XVIII, donde tanto estética como simbólicamente la obra brinda al espectador una carga visual digna de ser analizada.

3.1.4.1 Descripción de la obra.

Terminamos el análisis de los cinco frontales de altar pertenecientes a la Catedral Primada de Quito, con el análisis de los dos frontales eucarísticos. Ambos ejemplares, exponen un manejo decorativo ligado al barroco quiteño del último tercio del siglo XVIII, nos atrevemos a categorizarlo en tal temporalidad, debido al aire rococó que emana del lugar privilegiado que ocupa la rocalla en su estructura²⁴¹.

Comenzamos en análisis, exponiendo que se trata de un frontal de plata de formato rectangular, compuesto por dos partes que han sido características de la estructura de los cinco frontales del siglo XVIII analizados: friso y panel (**fig. 52**). El frontal está rodeado por un marco rectangular liso. El friso se constituye por una franja ancha que bordea la parte superior y los laterales de la obra, donde podemos observar como protagonista principal la tornapunta o elementos que aducen su importancia. La decoración que encontramos, es de gran relieve y está cargada de movimiento con un temario naturalista. Esta característica la encontramos en todo el frontal con el uso de flores de grandes botones centrales, tornapuntas y hojas incurvadas en sus extremos con gran utilización de decoración frutal (**fig. 54**).

²⁴⁰ Émile Mâle. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. pp. 164

²⁴¹ Anexo. 5.3.4

Las sinuosas tornapuntas son de distintos tamaños, encontramos un conjunto de tornapuntas vegetalizadas y tornapuntas de tendencia rocallosa, donde visualizamos tornapuntas sinuosas y aveneradas de plata labrada, característica que comparten, de manera muy cercana, con el frontal del Sagrado Corazón de Jesús y el Sagrado Corazón de María, debido a la tendencia rococó que encontramos en ambas obras.



9. Detalle. Friso lateral y horizontal. Frontal 1.



Cabe destacar un detalle diferenciador en el tratamiento ornamental de los dos frisos, es el posicionamiento de las láminas repujadas, ya los motivos encontrados en el friso horizontal y vertical de un frontal, se ubican de manera contraria en el otro. Realizando un análisis de su ornamentación, explicamos que la

ornamentación utilizada en las láminas horizontales del friso del frontal 1, se usan en el frontal 2, en el friso lateral; de igual manera la ornamentación utilizada en las láminas laterales del friso del frontal 1, se usan en el frontal 2, en el friso horizontal. Un detalle de la ornamentación del friso, es la incorporación de cuernos de la abundancia como contenedores de figuras como frutas, hojas y rocallas.



10. Detalle. Friso lateral y horizontal. Frontal 2.



Las tornapuntas que encontramos en el friso, están formadas por diversas tornapuntas (en perfil de “C” y “S”) con detalles fitomorfos como: acantos, florales y rocallosos que recorren todas sus partes. Encontramos estrías verticales que brindan un ritmo helicoidal a las tornapuntas; eses aveneradas enlazadas y veneras estriadas.



11. Detalle. Escena principal.
Friso.

Como escena central del friso, hallamos una decoración compuesta por dos tornapuntas aveneradas contrapuestas con remates fitomorfos, cinco rocallas centrales unidas en forma semicircular que ostentan una flor abierta de doble fila de pétalos. Este conjunto se rodea con la utilización de espigas.

Continuamos con la explicación de la segunda parte característica de la estructura del frontal, como es el panel, el mismo se halla enmarcado en su parte superior y laterales con una cenefa que alude movimiento, usada como método de separación entre la decoración del friso y del panel, con las mismas características de la venera utilizada en el frontal del Sagrado Corazón de Jesús y Sagrado Corazón de María.

El panel está compuesto por cinco láminas de plata que presentan decoración similar a la composición del friso, con tornapuntas en forma de “C” aveneradas, enlazadas y veneras estriadas con el uso de decoración fitomorfa; se mantiene una decoración idéntica en los dos lados del panel, separados por una figura central.

El tema central del panel, es la exposición de tres formas ubicadas en las láminas 1, 3 y 5. Una hornacina avenerada, con ornamentación de tornapuntas de estrías verticales afrontadas y finalizadas en roleos, está rematada por una venera en la parte central del panel; los lados del mismo se adornan con jarrones idénticos con ornamentación fitomorfa, principalmente con la utilización de elementos frutales en cantidades idénticas.



12. Detalle. Hornacina panel.

3.1.4.2 Análisis Estilístico.

La vinculación de la simbología y la iconografía eucarística, es el principal aporte de esta pieza. Mantiene una línea movida y bulbosa en su alzado, con elementos figurativos que aluden a la Eucaristía; la utilización de las espigas y las uvas, las podemos observar en el friso como alegorías tradicionales a la Eucaristía.

La utilización de las espigas y las uvas, son representadas fielmente a la realidad porque es de vital importancia que el observador identifique los símbolos. Encontramos figuras alusivas a los cuernos de la abundancia en el friso del frontal (**fig. 55**), cumplen la misma función que las cestas de frutas o los jarrones de frutas que encontramos en este frontal, cuya representación tuvo gran éxito en la Audiencia de Quito, no sólo en la platería, sino también en la escultura; como lo muestra Santiago Sebastián al referirse al arte payanés, claramente dependiente en lo político y en lo artístico, en la actual capital ecuatoriana²⁴² donde las cestas de frutas, serían según el autor, la sustitución de los cuernos de la abundancia.

La imagen decorativa de la vid es considerada como símbolo de Cristo y de su sacrificio, la imagen de la uva hace referencia a la pasión de Cristo, específicamente al episodio de la Última Cena. Este simbolismo lo encontramos en los dos jarrones ubicados en el panel central, donde la vid y la espiga son partes características entre otras frutas de tipologías no tan definidas que conforman la idea de abundancia en cada jarrón idéntico (**fig. 56**).

Encontramos una principal manifestación en torno a los aparatos destinados a la exaltación y reafirmación del culto eucarístico, “en correspondencia con el protagonismo impulsado por la contrarreforma y que en las catedrales dio lugar a una nueva concepción de la capilla mayor y de su altar. Precisamente, fue éste el destino de la acumulación de platería de magnificación eucarística tanto para resaltar su papel de ara del sacrificio como de trono de la presencia reservada o expuesta, o sea dando expresión a la doble

²⁴² Santiago Sebastián y otros. *Arte Iberoamericano desde la colonización de la independencia*” En: *Summa Artis*, Tomo XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1977. pp. 571-572.

significación sacrificial y sacramental de la Eucaristía”²⁴³, en este sentido el frontal de altar como temática eucarística es introducido como complemento visual al acto litúrgico.

No encontramos en los dos frontales de ornamentos idénticos, motivos eucarísticos importantes como las tradicionales alegorías del Cordero Místico y el Pelicano, pero si observamos alegorías más comunes como las espigas y vides, formando parte del arreglo frutal dispuesta sobre ambos jarrones.

Entre estos motivos en “C”, enlazados unos con otros, se disponen rocallas y elementos vegetales que cubren el frontal, mostrando una dinámica y libertad de expresión que difieren de frontales de la primera mitad del siglo XVIII. El uso de la rocalla y las veneras acompañadas por tornapuntas estriadas, muestran las tendencias rococó de carácter eminentemente vegetal a base de hojarascas y tornapuntas rizadas, con el uso de motivos frutales, como racimos de uvas y espigas alusivos a alegrías eucarísticas.

La platería en el siglo XVIII, se nos muestra definida y entendida en la conciencia de sus posibilidades, en tanto que los comportamientos artísticos de tendencia ornamental de procedencia española se complementan con expresiones locales, la platería tiene diferentes tonos en relación a la tendencia de los artífices de cada región. Es posible vislumbrar “rasgos de una actitud expresiva particular”²⁴⁴, donde los objetivos de sugestión y espectáculo se tradujeron en la consideración del objeto y del material utilizado como partes inseparables del conjunto barroco. Es así que los enseres suntuarios del ajuar litúrgico formaron parte de esa renovación religiosa, en busca de lograr el repertorio visual de la escenografía sensible al creyente en los altares del siglo XVIII, no solo en la Real Audiencia de Quito, sino en territorios católicos contrarreformistas.

A pesar de no contar con información de la procedencia de los dos frontales eucarísticos, nos parece necesario topar en breves líneas la influencia de las donaciones establecidas por el Cabildo Eclesiástico, ya que es oportuno pensar que gran parte del ajuar catedralicio fue patrocinado por el Cabildo. Estudios posteriores –principalmente de

²⁴³ Jesús Rivas Carmona. *La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería*. En: *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2008. Pp. 546-547.

²⁴⁴ Manuel Varas Rivero. *La arquitectura en la orfebrería hispanoamericana, sentido y fuentes de inspiración: Los sagrarios barrocos*. En: Jesús Rivas Carmona (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2003. Pp. 639.

fuentes primarias- podrían ayudarnos a dilucidar como la financiación y el patrocinio de las obras de plata pueden considerarse un espejo de los mecanismos que rigen a las catedrales.

El Cabildo es el responsable de “la institución catedralicia, de su fábrica y de su culto, el que en principio tiene la obligación de hacer frente a los necesarios encargos de platería y su financiación”²⁴⁵; así el Cabildo entendido como promotor de los ajuares en razón de sus funciones institucionales, ayudaría a entender los comportamientos episcopales y cuál es la finalidad de sus contribuciones. El sentido de responsabilidad inherente a cada cargo, podría ayudarnos a ratificar que la consideración de las donaciones del Cabildo, debió ser firme dependiendo de los recursos disponibles y de las constantes vicisitudes naturales que sufrió la Real Audiencia de Quito.

²⁴⁵ Jesús Rivas Carmona. *El patrocinio de las platerías catedralicias*. En. Jesús Rivas Carmona (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2004. Pp. 482.

3.2 CONSIDERACIONES FINALES

No queríamos concluir el presente trabajo sin antes hacer unas reflexiones finales.

- La tesis que deseamos sustentar no pretende concluir con la temática sino sólo iniciarla. El camino por recorrer en el entendimiento de la orfebrería, no solo como disciplina artística, sino como parte del entendimiento cultural de la sociedad barroca, es vasto e interesante; estando en este momento fundamentado básicamente por los autores considerados como referencia, en tanto que un estudio de las diferentes propuestas de orfebrería de iglesias y conventos de la Real Audiencia de Quito no ha sido realizado.
- La estructura del trabajo, tanto los principios relacionados al orfebre, las herramientas, técnicas y ornamentación que hemos argumentado para defender los frontales de altar estudiados, son un primer acercamiento a lo que consideramos la manera propicia para entrar en el análisis de la platería quiteña.
- El tema resulta de particular importancia en Quito en los momentos actuales, si consideramos que temas pictóricos, escultóricos y arquitectónicos han tenido mayor apogeo en cuanto a investigaciones académicas se refiere.
- El trabajo de orfebrería religiosa, entendido como necesidad de reafirmación de poder y posición – refiriéndonos a las donaciones de obra- lo hará a través de los excesos, sobre todo en el aspecto ornamental; considerando la riqueza decorativa y material que observamos en las piezas estudiadas. Los frontales de altar, son ejemplos adecuados de la riqueza en plata labrada –aunque no los únicos- que se dispersaba en los territorios, donde la religión marcaba la vida diaria por medio de las fiestas, eventos y celebraciones religiosas.

- La centuria estudiada, hace referencia al esplendor del barroco, que por medio del arte, liberó una religiosidad más extendida. Se han estudiado las relevancias de los efectos tales como: la luz, las imágenes, las representaciones religiosas, los sermones, el lujo en la platería y como la combinación de dichos elementos, promueven lo que Maravall sugirió como *concepto de época*²⁴⁶, donde la producción de los plateros no fue ajena.
- Además, la magnificencia del altar en función de las celebraciones litúrgicas, representa una parte importante de la acción contrarreformista, donde el acto religioso, se muestra como reafirmación del espíritu cristiano. Los esplendores de la platería fueron un cauce oportuno para tal reafirmación.
- Sin embargo, recalcamos que una de las partes no consideradas en nuestro análisis de la estructura histórica y que definitivamente, es promotora de la fabricación de objetos religiosos, fue la constante presencia de catástrofes naturales y como los habitantes, se refugiaron en la fe como medio de protección. Señalamos esta idea, ya que su análisis es importante, pero en orden de no desligar el propósito fundamental artístico de esta disertación, no ahondamos en la investigación de este factor; aunque la mezcla del afán barroco de abundancia y la necesidad de protección por medio de la fe, ya ha sido tomada en cuenta en trabajos previos²⁴⁷.
- Tomando en consideración la importancia que dimos a las tendencias artísticas en la centuria, pudimos señalar que no existen diferenciaciones marcadas de estilos – barroco y rococó- sino que existe una mezcla de tendencias evidente en la platería. El estudio específico de los frontales de altar, mostraron como el barroco se pauta como elemento característico, que durante la segunda mitad del siglo XVIII elude interés por la rocalla.

²⁴⁶ El autor sugiere que el *concepto de época* abarca, una conexión geográfico-temporal de articulación y recíproca dependencia entre una compleja serie de factores culturales de toda índole que creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres. José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel. 1975. Pp. 34.

²⁴⁷ Jesús Paniagua Pérez. *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamente de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003. pp. 265.

- El espacio que otorgamos, al estudio de una tipología del ajuar de platería en el espacio religioso de la Real Audiencia de Quito, fue realizado como una antesala al estudio específico del objeto. Una investigación ardua que brinde el aporte de la realidad de los ajuares, en tanto a estructura como a motivaciones religiosas, no fue la prioridad en la investigación; dicho enfoque requeriría más tiempo y recursos de los que contamos, además el acceso a la obra y a los archivos primarios no es tan factible.
- Realizando un análisis general, después de interpretar cada uno de los frontales de plata, podemos señalar diferentes aspectos. Comenzando con la línea diferenciadora que observamos en lo referente al aspecto ornamental, el frontal de Santa Ana, muestra rasgos menos ligados al volumen, con láminas llenas de ornamentación, pero sin mayor movimiento; mientras el frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María y principalmente los frontales eucarísticos, denotan características del barroco pleno, con juegos de luz, movimiento en sus apartados fitomorfos y el uso de la rocalla, como elemento utilizado en la segunda mitad del siglo XVIII.
- Asimismo, el análisis nos permitió mostrar la importancia de la advocación mariana en la orfebrería. Tres de los cinco frontales estudiados, se inclinan a temas iconográficos relacionados a María; el frontal de Santa Ana enseñando a leer a la virgen y el frontal de María Tota Pulchra específicamente, muestran la tendencia hacia el aspecto inmaculado de María, propuesta de gran relevancia desde la Contrarreforma.
- Por último, y como hemos comentado anteriormente, la iconografía de cada obra, afirma las concepciones litúrgicas de importancia para los habitantes de la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII. Dicho en otros términos, tanto el patrocinio, sus actores y las obras resultantes, pueden interpretarse como una particular profesión de fe, de cómo tal aspecto es entendido y manifestado; generalmente –en el caso de la platería- a través de la dádiva espléndida, aspecto entendido como lo más correcto para lo sagrado y en si para la dignidad del templo.

4. CONCLUSIONES

La platería entendida como manifestación artística de gran importancia en el imaginario barroco se convirtió en el auxiliar de la contrarreforma y fue una de las formas de expresión de grandeza de la sociedad, defendía lo que la idea protestante atacaba, es decir, las imágenes, los sacramentos y los santos. El trabajo de los artífices quiteños muestra la creación de obras estéticamente reconocibles como quiteñas dentro del imaginario barroco católico.

- La primera reflexión que debemos hacer es la importancia que tiene el campo de la platería para la historia del arte quiteño. Hasta ahora, ya hemos mencionado, son pocos los estudios relacionados a dicha temática y es el trabajo de cada aporte investigativo, llenar los aspectos inherentes a la materia en busca de que surjan nuevos estudios que coloquen en su adecuado lugar esta manifestación artística.
- Son menos frecuentes los estudios relativos al aspecto iconográfico de las obras de platería. Por este motivo hemos considerado oportuno dedicar esta tesis al análisis más detallado de la obra desde esta perspectiva. Donde hemos tomado en consideración la importancia de la biblia, de las advocaciones religiosas de gran relevancia en la religiosidad colonial, como fueron los sagrados corazones de Jesús y María; en correspondencia a María constatamos su preeminencia devocional fruto de la contrarreforma, donde su vida y advocaciones ejemplificadas en tres de los cinco frontales de plata estudiados, manifiestan la notabilidad de su culto.
- Hubiera deseado comentar con detenimiento el arte de la platería desde ámbitos más extensos y así comprender de manera más completa el desarrollo de la platería, marcando una línea clara evolutiva en la incorporación de nuevas piezas, dicho impulso espero poder realizarlo en futuras investigaciones.
- En el asunto de los patrocinios, que es uno de los puntos principales en lo referente al objeto específico de nuestra investigación, los frontales de altar, mostramos como la iglesia se revela como uno de los principales consumidores de plata

labrada, aunque recalcamos que no fueron los únicos. Sin embargo, la institución religiosa conserva con mayor amplitud su reserva artística por tal razón su estudio tiene mayor apogeo.

- También comprobamos que los patrocinios en fervor devocional fueron de gran valía, es el caso del frontal de altar de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, mismo que es uno de los pocos ejemplares que constan con el ejecutor y donante de la misma como son Don Francisco de Cárdenas y el maestro mayor Jacinto Pino Olmedo respectivamente. La donación por parte de la iglesia ejemplificada en el frontal del Sagrado Corazón de Jesús y María ofrenda que deducimos de patrocinio episcopal debido su símbolo heráldico.
- Tema importante y a tener en cuenta es la relación directa entre la crisis económica que agudiza la Real Audiencia de Quito en el siglo XVIII y el arte de la platería, este aspecto fue de gran interés en las primeras instancias de esta investigación, podemos afirmar que según los estudios citados no parece haber relación directa entre ambos momentos -tanto el económico como el artístico- ya que el auge de la platería en la época de crisis general se ve justificada por medio del lento decrecimiento de las labores económicas; que dejó paulatinamente un modelo de desarrollo hacia adentro, basado en el comercio del mercado interno colonial, para abastecer las necesidades de los productos de los obrajes en la haciendas que gozaban del crecimiento de la agricultura de exportación del litoral. Cambio paulatino que puede ser la respuesta a la todavía demandada plata labrada en el siglo de crisis. Además explicando que la crisis económica pudo tener como resultado el desvío del dinero hacia el consumo de productos suntuarios para conservar la riqueza.
- Gracias a los inventarios investigados, en lo referente a herramientas y objetos de culto, conseguimos demostrar las herramientas de mayor relevancia y uso frecuente en el taller del orfebre. Así como los objetos de culto de gran necesidad para los actos religiosos, donde el frontal de altar se pauta como parte importante de la ceremonia, al encontrar variedad de los mismos especialmente en los inventarios del Convento de La Merced.

- Los documentos conservados confirman que la adecuada incorporación de un ajuar de oro y plata, fue un aspecto tomado en cuenta de manera repetitiva por parte de las congregaciones religiosas; las advocaciones y la utilización de materiales preciosos requieren de artífices de gran valía para su ejecución. De igual manera los documentos confirman que se poseía varios ejemplares de ciertos objetos tales como las patenas, los copones, los frontales o los crismeros; la razón de los objetos u ornamentos de culto radica en la connotación simbólica que poseen, puesto que la relación simbólica entre ellos y las imágenes representadas, viene a mostrar su importancia dentro de la liturgia católica. Las piezas promulgaron que el altar mayor fuera un trono para la eucaristía, donde las piezas son destinadas a realzar la presencia eucarística
- Por otra parte, la utilización de las representaciones fitomorfas así como antropomorfas pudieron ser comprobadas en los cinco frontales estudiados, el uso del movimiento por medio de estas herramientas ayudaron a realizar una lectura propia de cada objeto, donde las representaciones fitomorfas fueron tanto separadoras de escenas como piezas principales de la lectura, como fue el caso del jardín cerrado en el frontal de María Tota Pulchra. Los elementos decorativos muestran rica vegetación de tallos y flores trabajados en repujados carnosos, en la búsqueda de efectos lumínicos propios del barroco y el sentido de movimiento. La heráldica y los anagramas fueron parte importante de los frontales estudiados.
- Como hemos tenido ocasión de comprobar, las técnicas como el repujado, el cincelado y el uso de los fondos muestran la intencionalidad de la época por mostrar mayor recarga en los mismos, la idea del horror vacui en el tratamiento ornamental es palpable.
- Por lo que respecta al enriquecimiento del altar mayor, podemos afirmar que la Contrarreforma y su impacto en el aspecto ceremonial de los espacios sagrados, dieron lugar a un espacio de importancia dentro de la historia de la platería; sin duda un periodo sustancioso en piezas conservadas, el elevado número de piezas documentadas o expuestas así lo demuestran. En el caso de los frontales de altar los

diseños de carácter ornamental o sus programas iconográficos y simbólicos revelan el tiempo de calidad dirigido a las piezas y siendo obras destinadas a la Catedral Primada de Quito, su riqueza artística fue propiciada como se comprueba por la calidad de los ejemplares.

- Por su parte, en la evolución estilística pudimos entender un deseo por hacer pervivir la platería con formas tradicionales barrocas, aunque el uso de formas rocallosas como adaptación de la corriente rococó tuvo apogeo en la segunda mitad del siglo XVIII. Las diferencias entre lo ornamental y el desarrollo formal de las piezas, muestran que no existió una ruptura entre el estilo barroco y rococó pues hubo una mezcla de tendencia.
- En cuanto al breve acercamiento a la orfebrería de los territorios correspondientes al virreinato de Nueva Granada, se mostraron las similitudes de estructura y vocabularios ornamentales que existen entre Bogotá y Quito; donde las combinaciones ornamentales y el trabajo de los cuerpos, profesan sinuosidad en sus formas y gran sentido de movimiento.
- Por último, también hay que comentar respecto a este tema y para completar este trabajo, hemos dispuesto al final un glosario, un capítulo bibliográfico y un apéndice fotográfico. En el glosario hemos recogido los principales términos que se han mencionado en nuestro estudio, así como algunos relacionados con la platería. En el capítulo bibliográfico, no hemos pretendido reunir todas las fuentes impresas referentes a este tema, sino solo aquellas que han contribuido en el desarrollo de este estudio. Y en el apéndice fotográfico hemos incluido todas las fuentes visuales que han aportado importantes conclusiones a la investigación.

5. BIBLIOGRAFIA

- Alemán, Marcela (Coord.), *Salvuarda de la Catedral Primada de Quito*, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 1997.
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Campeche y Jordán, José, *Iconografía del arte cristiano*. Puerto Rico, Centro de Investigación Wilbur Marvin Foundation, 2010.
- Campos, Francisco Javier (Coord.), *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005.
- Carmona Muela, Juan, *Iconografía de los Santos*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2003.
- Castex, Juan, *El templo después del concilio, Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornato y vasos sagrados*. Madrid, Propaganda Popular Católica, 1967.
- Castiñeiras González y Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel. 2009.
- Contreras, Joseph, *Sermones al Milagro Aviso que dio a la Ciudad de los Reyes la serenísima Reyna de los Cielos María. A la gracia de su Soberana Maternidad, y a la esclarecida Virgen Santa Gertrudis*. Lima, 1688.
- De Chiriboga y Daza, Ignacio, *Sermón de los Dolores de María Santísima, señora nuestra*. En: *Sermones Varios que a Diversas Festividades de el Año predicó en la Ciudad de Quito*. Madrid, Don Gabriel del Barrio, 1739.
- De Ulloa, Antonio, *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. Madrid, 1990.

- De Valle-Arizpe, Artemio, *Notas de Platería*. México, Editorial Polis, 1941.
- Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Fernández-Salvador, Carmen, y Alfredo Costales Samaniego, Alfredo, *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2007.
- García-Villoslada, Ricardo, *Historia de la Iglesia Católica. III: Edad Nueva: la iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma Católica (1303-1648)*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1979.
- Garzón Montenegro, Gloria y Paniagua Pérez, Jesús, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000.
- Gutiérrez, Ramón (Coord.), *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Heredia Moreno María del Carmen, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, Instituto de estudios onubenses, 1980
- Jiménez de la Espada, Marcos, *Relaciones Geográficas de Indias*. Madrid, Tomo III.
- Kennedy, Alexandra (Ed.), *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992.
- Kennedy, Alexandra (Ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. España, Editorial Nerea, 2002.
- *La Biblia Latinoamericana. 90ª Edición*. España, Editorial Verbo Divino, 1995.

- Larrea, Carlos Manuel, *Historia de la Catedral de Quito durante 4 siglos*. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1975.
- Mâle Émile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Maltese, Corrado (Coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, Tercera Edición, 1981. Pp. 163-185.
- Maravall, Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel. 1975.
- Marchan, Carlos, *Economía y Sociedad durante el siglo XVIII*. En: Enrique Ayala Mora (Ed.), Enrique, *Nueva Historia del Ecuador, Vol. 4*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1950. pp. 187-231.
- Navarro, José Gabriel, *Contribución a la Historia del Arte en el Ecuador. Volumen III y IV*. Quito, Litografía e imprenta Romero, 1950.
- Paniagua Pérez, Jesús, *El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII*. Porto, Universidad de Porto. Facultad de Letras, Departamento de Ciencias e Técnicas do Patromónio, 2003.
- Paniagua Pérez, Jesús, *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza Editorial. 1980.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1980.

- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda: *Concilios del siglo XV en adelante. Tomo IV*. Madrid, 1853.
- Vargas, José María, *La iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano*. Quito, Ediciones Universidad Católica, 1982.
- Weisbach, Werner, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe. S. A., 1942.
- Wittkower, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1985.
- Zurbitu, Demetrio, *Los Talleres de arte y la renovación del arte litúrgico*. Madrid, 1929.

TESIS

- Guerra Achig, Patricio, *La Cofradía de la Virgen del Pilar de Quito*. Tesis de Licenciatura de Historia. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 1993.
- Hurtado Salas, Consuelo, *Cofradías en Quito durante el siglo XVIII*. Tesis de Licenciatura de Historia. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 1994.

ARTÍCULOS

- Alejos Morán, Asunción. “Valencia y la Inmaculada Concepción: expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados”. En: Campos, Francisco Javier (Coord.), *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005. Pp. 807-842.

- Cabellos Díaz, María Encarnación. “Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión Malagueñas”. En: Campos, Francisco Javier (Coord.), *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005. Pp. 909-934.
- Esteras Martín, Cristina. “Aproximaciones a la platería Virreinal Hispanoamericana”. En: Gutiérrez Ramón (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Fajardo Rueda, Martha. "Art in the Viceroyalty of New Granada". En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992.
- Fernández Garrido, Ana. “La Catedral de Quito y el terremoto de 1755”. En: *Actas III Congreso Internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide. 2001. Pp. 750-158.
- Fernández-Salvador, Carmen. “Palabras que pintan y pinturas que hablan: retórica e imágenes en el Quito colonial (siglo XVII y XVIII)”. En: Ortiz Crespo Alfonso (Ed.). *Las artes en Quito. En el cambio del siglo XVII al XVIII*. Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural. 2009.
- González Isidoro, José. “Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona”. En: *CAREL, Revista de estudios locales*, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, 2005. Pp. 1105-1186.
- González Moreno, Fernando. “Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana immaculista”. En: Campos, Francisco Javier (Coord.), *La inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium 2005*. España, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística. 2005. Pp. 869-890.

- Herráez Ortega, María Victoria. “Apuntes para el estudio de la orfebrería en la alta y plena edad media hispana”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería, San Eloy 2003*, España, Universidad de Murcia, 2003. Pp. 283-300.
- Méndez Hernán, Vicente. “El desarrollo de las platerías catedralicias extremeñas durante el siglo XVIII”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.), *Estudios de Platería San Eloy*. España, Universidad de Murcia, 2007. Pp. 187-208.
- Morán Proaño, Nancy. “El lucimiento de la Fe. Platería Religiosa en Quito”. En: Kennedy, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. España, Editorial Nerea, 2002. Pp. 145-162.
- O’Brien, Kate. “Parchment, Patronage, and Platería: Pedro de Adrián’s Commission for the Cathedral of Quito”. En: Robert Oehrig (Coord.). *The James Blair Historical Review*. Williamsburg-Virginia, College of William and Mary, 2011. Pp. 9-24.
- Paniagua Pérez, Jesús. “Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII”. En: Revista *Anales – Museo de América*. España, Museo de América, 1996. Pp. 107-118.
- Paniagua Pérez, Jesús, Herráez Ortega, María Victoria. “El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito”. En: Cuadernos de Arte Colonial # 5. Museo de América, 1989. Pp. 115- 123.
- Rivas Carmona, Jesús. “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería, San Eloy 2003*, España, Universidad de Murcia, 2003. Pp. 515-536.
- Rivas Carmona, Jesús. “El patrocinio de las platerías catedralicias”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy 2004*. España, Universidad de Murcia, 2004. Pp. 479-498.

- Rivas Carmona, Jesús. “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.). *Estudios de platería, San Eloy 2008*. España, Universidad de Murcia, 2008. Pp. 535-554.
- Rojas, Jesús, González, Marco. “Nueva obra del círculo de Frans Floris en una colección particular sevillana”. En: *Temas de estética y arte # 25*. España. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2011. Pp. 126-142.
- Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael. “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. España, Universidad de Murcia, 2005. Pp. 487-503.
- Sanz Serrano, María Jesús. “Características Diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano”. En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. España, Universidad Pablo de Olavide. 2001.
- Sebastian, Santiago. “European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada”. En: *Barroco de la Nueva Granada*. New York, American Society, 1992.
- Sebastián, Santiago. “Las sibilas: pervivencia de un tema clásico en el barroco”. En: *Homenaje al profesor Marín Almagro Basch IV*. Madrid, Ministerio de Cultura. 1983.
- Sebastián, Santiago y otros. “Arte Iberoamericano desde la colonización de la independencia” En: *Summa Artis, Tomo XXIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1977. pp. 362-388.
- Sentenach, Narciso. “Bosquejo histórico sobre la orfebrería española”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid*, Tercera época, 1908. Pp. 328-355.
- Varas Rivero, Manuel. “La arquitectura en la orfebrería hispanoamericana, sentido y fuentes de inspiración: Los sagrarios barrocos”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.).

Estudios de Platería, San Eloy 2003, España, Universidad de Murcia, 2003. Pp. 635-652.

•

FUENTES PRIMARIAS

- ANH/Q, Notaría 1ª, vol. 301, 1709, Gerónimo Gómez Jurado, “Obligación,” fol. 62v-63.
- ANH/Q, Notaria 1ª, caja 111.
- ANH/Q, Notaria 1ª, caja 125.
- ANH/Q, Notaria 3, caja 5, doc. De 1699.
- ANH/Q, *Actas de Cabildo* 00117, actas de los años 1609 a 1704
- ACM/Q, *Memoria de los bienes del convento en 1644*, cap. 6, doc. 6.3, *Inventario de alhajas de 1784*, Cap. 1, doc. 1.7.
- AA/Q, Juicios Civiles, Caja 128, *Autos de Testamento e inventarios y tasaciones de los vienes de Don Miguel de. Figueroa, Canónigo que fue de esta Iglesia Catedral*. 1782, fol. 30v-32v.

FUENTES ELECTRÓNICAS.

- Enciclopedia Católica, Internet. <http://ec.aciprensa.com/j/joaquin.htm> Acceso: (21-02-12)

Actividad Cultural del Banco de la República de Colombia:

- *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Editorial Banco República, 1990.
- Duque Gómez, Luis, *Oro y esmeraldas en el culto religioso de indios y españoles*.
- Gutiérrez Vallejo Jaime, *El arte religioso y la liturgia*. Internet. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/oribes/cap3.htm> Acceso: (08-02-13)
- De Santa Gertrudis Juan, *Maravillas de la naturaleza. Tomo III. Capítulo VIII*. Internet. www.banrepcultural.org/blaavirtual/faunayflora/maravoll/mara30a.htm. Acceso: (10-06-2012)

- Martín Vaquero, Rosa, *Plateros del siglo pasado que aún pervive_ instrumentos y herramientas que se conservan*. En: Euskomedia. Kultura Topagunea. Internet. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/08/08217246.pdf> Acceso: (02-01-2013)

6. ANEXOS

6.1 INVENTARIOS DE ÚTILES

Marcos Baptista de Salazar ²⁴⁸ (Cuenca. 22 de mayo de 1656)	Luis Pisina ²⁴⁹ (Quito. 16 de abril de 1790)	Sebastián Binueza ²⁵⁰ (Quito. 1° de marzo de 1792)
		Atrarrayas
Balanza	Balanza	
		Banco de tornear
		Banca de tirar hilo
	Bigornias	
Bitola		
Borrajeros de cobre	Borrajeros de cobre	
	Bruñidores	
Bruselas		
	Buriles	Buriles
		Cajas de bronce
Cinceles	Cinceles	Cinceles
Compas	Compas	Compas
	Churumbelas	
	Despavesadera	
	Embutidera de bronce	
Entenallas	Entenallas	Entenallas
Estacas	Estacas	
	Fuelle	Fuelle
		Hachuela
		Herramientas de fierro
		Herramienta gruesa
	Libras de plomo	
Limas	Limas	Limas

²⁴⁸ A.N.H/c., Gob-Adm. 79474, fol. 1-14v. citado en: Jesús Paniagua Pérez. *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1989. pp. 131.

²⁴⁹ ANH/Q notaria 1, caja 111.

²⁵⁰ ANH/Q notaria 1, caja 125.

Martillos	Martillos	
	Moledero	Piedra de moler
	Muelles	
Naveta		
	Pailas de cobre	Pailitas
Pasanasas		
	Quilatenas	Quilatenas
		Raedor
		Regla
	Sopletes	
	Segueta	
Suaje		
Taladros		
Tases		
	Tenacillas	Tenacillas
	Tenazas	
	Terrafitas	
	Tijeras	
Tramblote		
Ylera		
	Yunques	
	Varilla delgada	

6.2 COMPARACIÓN DE INVENTARIOS

INVENTARIO O LA MERCED 1644²⁵¹	CANTIDAD	INVENTARIO LA MERCED 1784²⁵²	CANTIDAD	INVENTARIO CATEDRAL PRIMADA 1782²⁵³	CANTIDAD
Acetre con hisopo	1	Acetre con hisopo	1		
		Andas del Santísimo	1		
		Arco de la Virgen	1		
		Atriles	6		
		Atrilón	1		
				Báculo de San Roque	1
Blandones	4	Blandones	6		
		Brasero	1		
		Bujiarios	2		
Cálices	6	Cálices	10	cáliz	1
Campanillas	5	Campanillas	4		
		Capillita de cruz	1		
		Cetros	2		
Cofre para el santísimo	1				
		Copones	3		
		Copones de dar agua	3		
Coronas	6	Coronas	4		
crismera	1				
cruces	3	Cruces	3		
cuchara	1	Cucharas	13		
custodia	1	Custodias	2		
		Depósito	1		
Diademas	2	Diademas	7		
				Espuelas	2 pares
frontal	1			Frontal de tafetán blanco	1
hostiario	1				
incensarios	2	Incensarios	3		

²⁵¹ Gloria Garzón Montenegro y Jesús Paniagua Pérez. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. pp. 154-155.

²⁵² ACM/Q. *Memoria de los bienes del convento en 1644*, cap. 6, doc. 6.3, *Inventario de alhajas de 1784*, Cap. 1, doc. 1.7.

²⁵³ AA/Q, Juicios Civiles, Caja 128, *Autos de Testamento e inventarios y tasaciones de los vienes de Don Miguel de Figueroa, Canónigo que fue de esta Iglesia Catedral*. 1782, fol. 30v -31r

Lámparas	2	Lámparas	2		
		Mallas	50		
		Mariolas	24		
naveta	1	Navetas	3		
Pares de vinajeras	7	Pares de Vinajeras	14	vinajeras	1
				Patena de plata dorada	1
pebeteros	2				
		Pedestal	1		
				Platino	1
		Pluma de San Pedro Pascual	1		
		Portaviáticos	1		
		Potencias	9		
				Pretal	
Relicarios	2				
		Torrecita de plata	1		
Vaso	1				
		Varillas	15		
				Venera de la Santa Inquisición de piedra amatista, engastada en oro con el peso de tres castellanos	1
viril	1	Viril	1		
				piezas de xaquimones	3
				159 Castellanos de oro (cuatro pesos de doblones de 10 y 6, 8, cuarto y escudos del cuño antiguo	
				88 marcos y seis onzas de plata labrada	

6.3 FICHAS TÉCNICAS

6.3.1 Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Ficha Técnica

Autor: Jacinto Pino Olmedo

Cronología: 1700

Material: Plata en su color sobre alma de madera

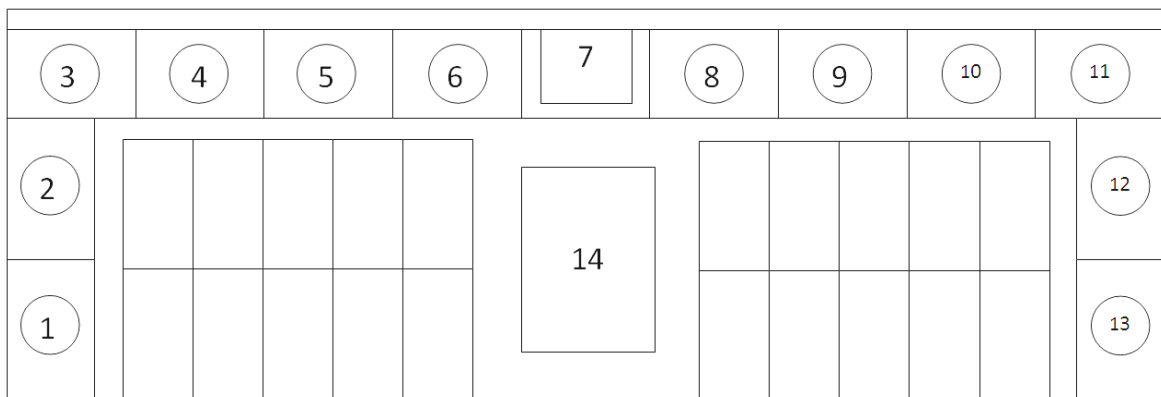
Técnica: Repujado con retoques de buril

Medidas: 3.39 m. de largo por 0.97 m. de alto.

Marcas: Carece

Inscripción: “EL M° D FRAN^{co} D CARDNAS DIO ESTE FRONTAL A MI SA STA ANA D LIMOSNA AÑO DE 1700 EN 1° D ENERO. LO ISO EL MAESTRO MAIOR JAZINTO PINO OLMEDO, JHS MARIA JOSE, ‘AMEN’”. Bordeando el escudo central.

Estado: Bueno

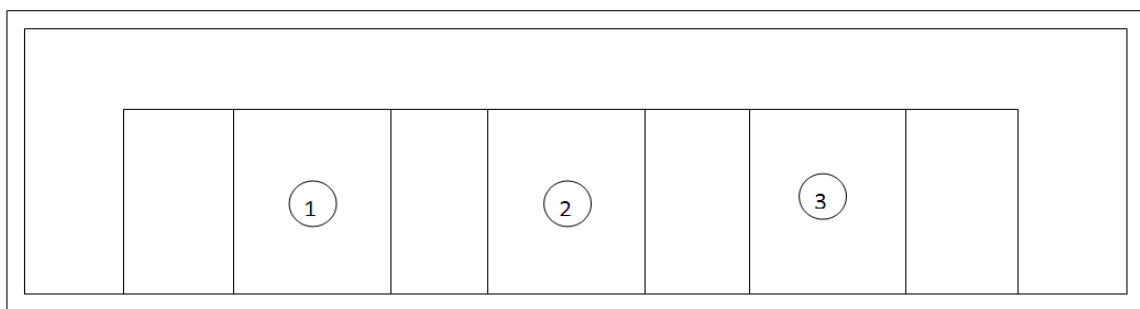


Esquema: Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

6.3.2 Frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María.

Ficha Técnica

Autor: Anónimo
Cronología: Siglo XVIII
Material: Plata en su color sobre alma de madera
Técnica: Repujado con retoques de buril
Medidas: 3.88 m. de largo por 1 m. de alto.
Marcas: Carece
Inscripción: Carece
Estado: Bueno

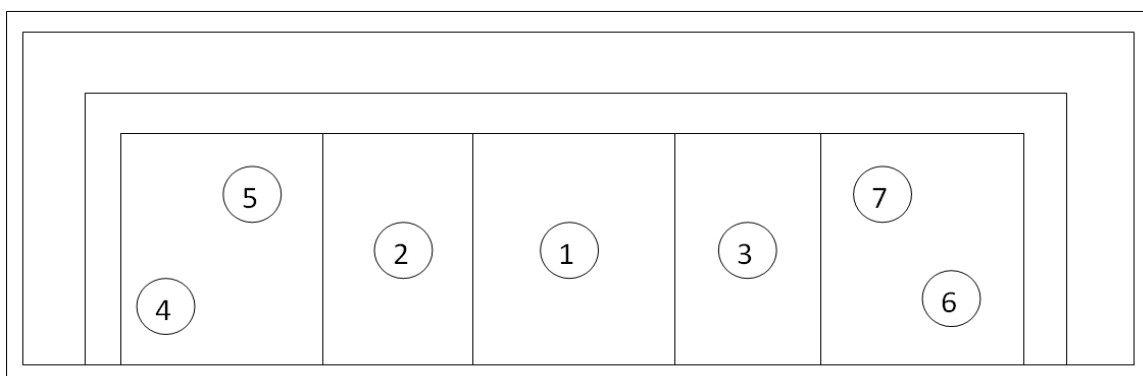


Esquema: Frontal del Sagrado Corazón de Jesús y Sagrado Corazón de María.

6.3.3 Frontal de María. (Tota Pulchra)

Ficha Técnica

Autor: Anónimo
Cronología: Siglo XVIII
Material: Plata en su color sobre alma de madera
Técnica: Repujado y calado con retoques de buril
Medidas: 2.53 m de largo por 1.04 m de alto
Marcas: Carece
Inscripción: Carece
Estado: Bueno

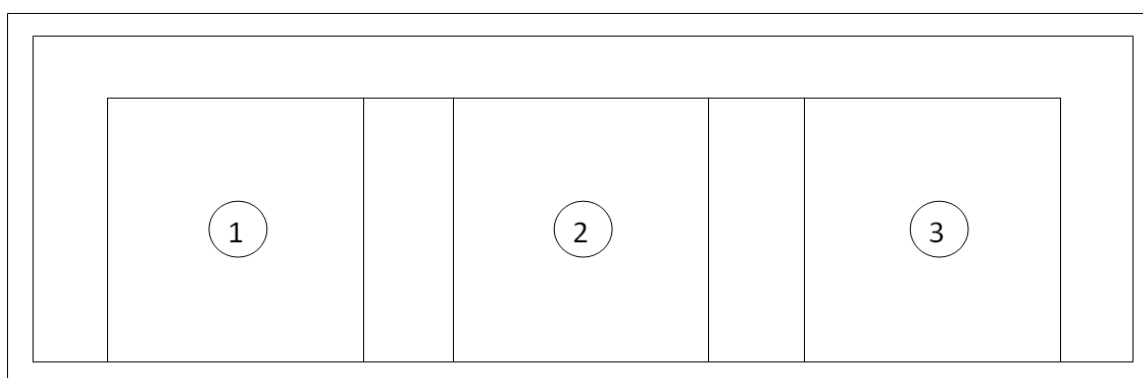


Esquema: Frontal de María

6.3.4 Frontal Eucarístico (dos ejemplares)

Ficha Técnica

Autor: Anónimo
Cronología: Siglo XVIII
Material: Plata en su color sobre alma de madera
Técnica: Repujado y calado con retoques de buril
Medidas: 2.33 m de largo por 1.01 m de alto
Marcas: Carece
Inscripción: Carece
Estado: Bueno



Esquema: Frontal Eucarístico.

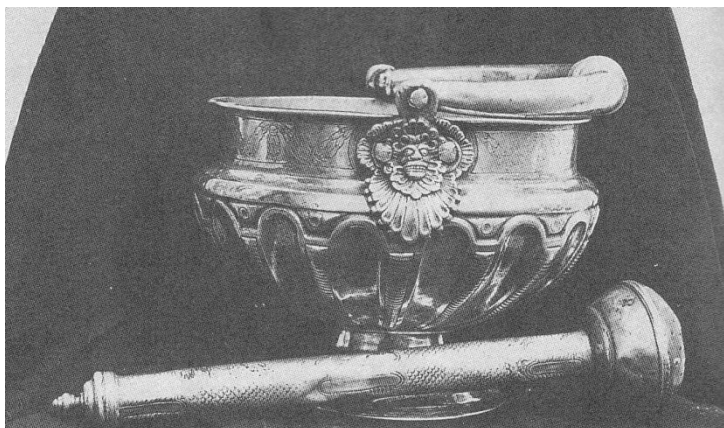
7. CATÁLOGO FOTOGRÁFICO

Figura 1



Vicente Lopes de Soliz
Andas de la Virgen del Rosario (detalle)
1728
Plata repujada y labrada
150 x 158 x 128 cm
Quito, Convento de Santo Domingo
Foto. Arte de la Real Audiencia de Quito. Pp. 77

Figura 2



Anónimo

Hisopo y Acetre

Siglo XVIII

Plata repujada y labrada

Quito, Monasterio de Santa Catalina

Foto. Jesús Paniagua. El gremio de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito. Pp. 192

Figura 3



Anónimo

Frontal de altar, iconografía mariana (detalle)

Siglo XVIII

Plata repujada y labrada sobre alma de madera

Quito, Museo Catedral Primada de Quito

Foto. Débora Mera

Figura 4



Tinoco
Atril Sagrado Corazón de María
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada
Quito, Reserva de arte del Museo del Banco Central
Foto. Jesús Paniagua. El gremio de plateros y de
batihojas en la ciudad de Quito. Pp. 183

Figura 5



Anónimo
Custodia de Santo Tomás
Mediados siglo XVIII
Plata dorada con piedras preciosas y perlas
129 x 40,5 cm
Quito, Monasterio de Santa Catalina
Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 6



Jacinto Del Pino Olmedo
Friso del Frontal de San Ana (detalle central)
1700
Plata labrada y plata dorada labrada sobre alma de madera
0.97 metros alto x 2.54 metros largo.
Quito, Museo Catedral Primada de Quito
Foto. Débora Mera

Figura 7



Anónimo
Portapaces
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada
Riobamba, Monasterio de la Concepción
Foto. Jesús Paniagua. El gremio de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito. Pp. 193

Figura 8



Anónimo
Frontal de Altar Sagrado Corazón de Jesús, Sagrado Corazón de María (detalle)
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada en alma de madera
Quito, Museo Catedral Primada de Quito
Foto. Débora Mera

Figura 9



Anónimo
Tenebrario (detalle)
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada
Cuenca, Catedral Primada.
Foto. Jesús Paniagua. La plata labrada en la real audiencia de Quito. Pp. 326

Figura 10



Anónimo

Atriles

Último tercio Siglo XVIII

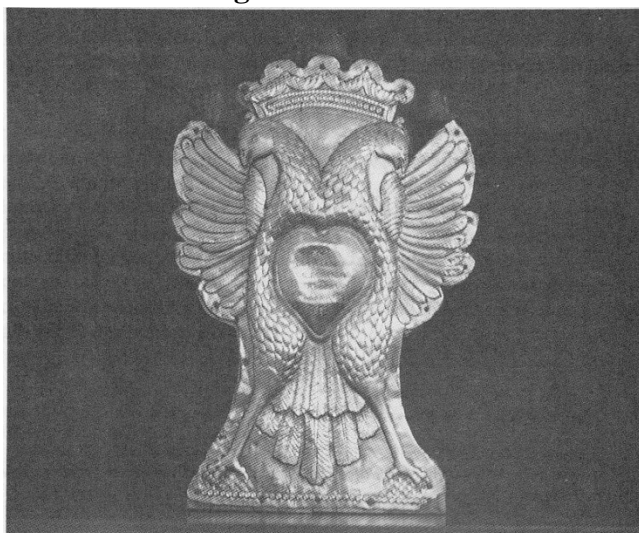
Plata repujada y labrada

46,5 x 34,7 x 24cm

Quito, Monasterio del Carmen Bajo

Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 11



Anónimo

Candelero

Siglo XVIII

Plata repujada y labrada

Riobamba, Museo de la Concepción

Foto. Jesús Paniagua. El gremio de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito. Pp. 188

Figura 12



Anónimo
Limosnero “Virgen de la Escalera”
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada
36.7 x 27 x 23 cm
Quito, Convento de Santo Domingo
Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural
Metropolitano

Figura 13



Jacinto Del Pino Olmedo
Frontal de San Ana (detalle central)
1700
Plata labrada y plata dorada labrada
sobre alma de madera
0.97 metros alto x 2.54 metros largo.
Quito, Museo Catedral Primada de
Quito
Foto. Débora Mera

Figura 14



Anónimo
Frontal de Altar (detalle)
Siglo XVIII
Plata repujada y labrada en alma de madera
Quito, Museo Catedral Primada de Quito
Foto. Débora Mera

Figura 15



Anónimo
Urna Águila Bicéfala
Siglo XVIII
Madera tallada, dorada y policromada
185 x 160 cm (abierto)
Quito, Monasterio de la Concepción.
Foto. Arte de la Real Audiencia de
Quito. Pp. 110

Figura 16



Juan Álvarez de Quiñónez y Antonio Rodríguez

Custodia Bicéfala

1673 – 1795

Plata dorada, fundida y ensamblada trabajada en perlas, amatistas y vidrios de colores

Base 29.5 x 38 ancho x 96.5 cm de alto

Popayán, Museo de Arte Religioso

Figura 17



Nicolás de Burgos
Custodia "La Preciosa"
Siglo XVIII (1736)
Oro calado, esmaltado con piedras preciosas engastadas
83 cm de altura, base 30 x 30 cm
Bogotá, Catedral Primada.

Figura 18



Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo
El glorioso San Eloy, Obispo y Platero Portentoso en Milagos. Advocación de Don
Vicente López de Solís

1775

Óleo sobre lino

126cm alto x 79 cm de ancho

Quito, Reserva de arte del Museo del Banco Central del Ecuador

Foto. Arte de la Real Audiencia de Quito. Pp. 77

Figura 19

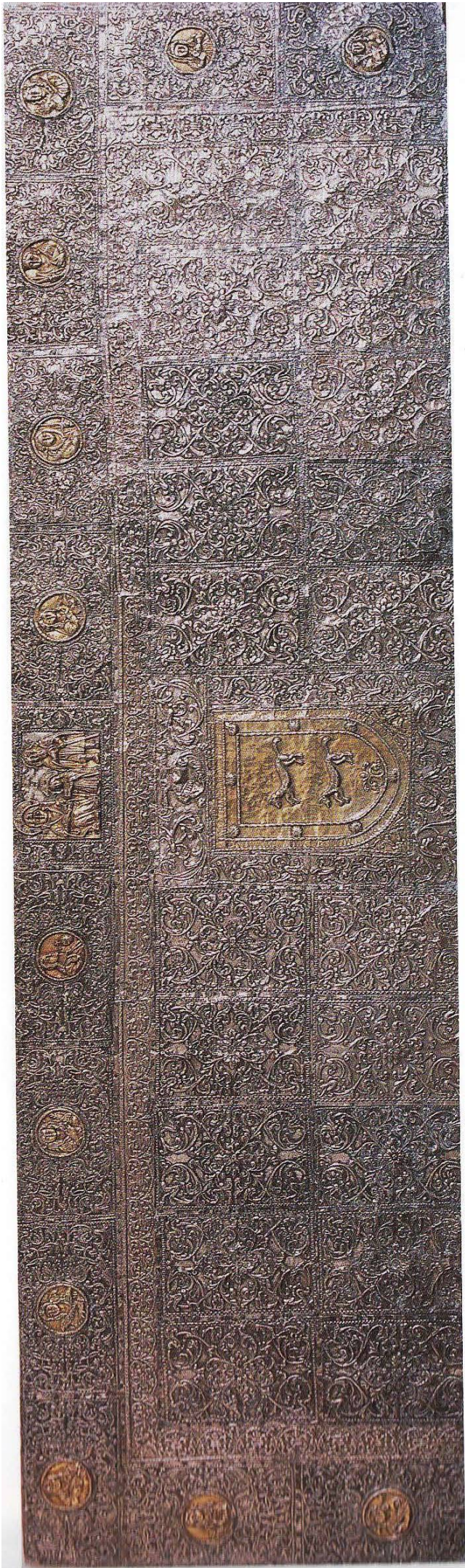


Miguel de Santiago
Traslado de los restos de San Agustín. Serie: La vida de San Agustín.
1653-1656
Óleo sobre lienzo
200 x 250 cm
Quito, Convento de San Agustín de Quito.

Figura 20



Anónimo
Cristo del árbol
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Reserva. Centro Cultural Metropolitano
Foto. Débora Mera



Frontal de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Figura 21

Jacinto Del Pino Olmedo
Frontal. San Ana enseñando a leer a la Virgen
1700
Plata labrada y plata dorada labrada sobre alma de madera
0.97 metros alto x 2.54 metros largo.
Quito. Museo Catedral Primada de Quito
Foto. Arte de la Real Audiencia de Quito. Pp. 115





Jacinto Del Pino Olmedo

Frontal. San Ana enseñando a leer a la Virgen

1700

Plata labrada y plata dorada labrada sobre alma de madera

0.97 metros alto x 2.54 metros largo.

Quito. Museo Catedral Primada de Quito

Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 22



Detalle. Emblema heráldico
Foto. Débora Mera

Figura 23



Detalle. Santa Ana Enseñando a leer a la
Virgen (actual)
Foto. Débora Mera

Figura 24



Detalle. Santa Ana Enseñando a leer a la Virgen (1989)



Detalle. Santa Ana Enseñando a leer a la Virgen (1996)
Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 25



Giotto di Bondone
El Encuentro en la Puerta Áurea
Siglo XIV (1302-1305)
Fresco
200 x185 cm
Italia. Capilla de los Scrovegni en Padua.

Figura 26



Detalle. Cristo Rey del Mundo
Foto. Débora Mera

Figura 27



Detalle Santa Mártir
Foto. Débora Mera

Figura 28



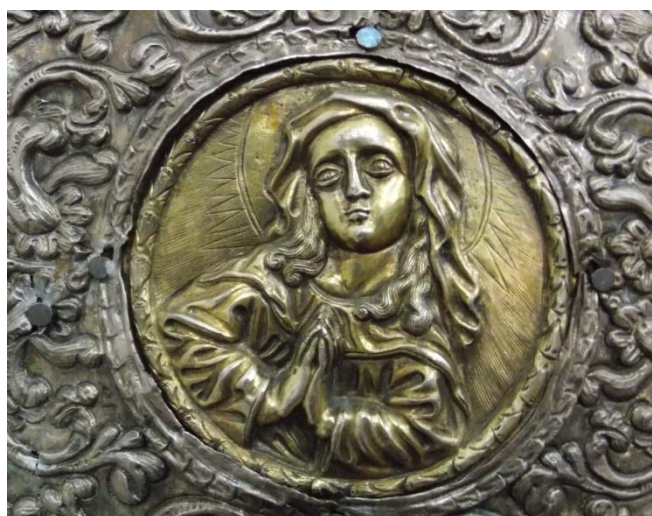
Detalle Santa Mártir
Foto. Débora Mera

Figura 29



Detalle. Santa Inés
Foto. Débora Mera

Figura 30



Detalle. Posible Virgen de la Contemplación
o Inmaculada Concepción
Foto. Débora Mera

Figura 31



Detalle. Figura Santa
Foto. Débora Mera

Figura 32



Detalle. Figura Santa
Foto. Débora Mera

Figura 33



Detalle. Santa Catalina de Alejandría
Foto. Débora Mera

Figura 34



Detalle. Posible Santo Tomás de Aquino
Foto. Débora Mera

Figura 35



Detalle. Figura Masculina
Foto. Débora Mera

Figura 36



Detalle. Santa Gertrudis
Foto. Débora Mera

Figura 37



Detalle. Posible Santa Teresa de Jesús
Foto. Débora Mera

Frontal de los Sagrados Corazones de Jesús y María

Figura 38



Anónimo
Frontal. Sagrado Corazón de Jesús y María
Siglo XVIII
Plata labrada sobre alma de madera
3.88 m. de largo por 1 m. de alto.
Quito. Museo Catedral Primada de Quito.
Foto. Débora Mera



Figura 39



Detalle. Friso
Foto. Débora Mera

Figura 40



Detalle. Emblema Heráldico
Foto. Débora Mera

Figura 41

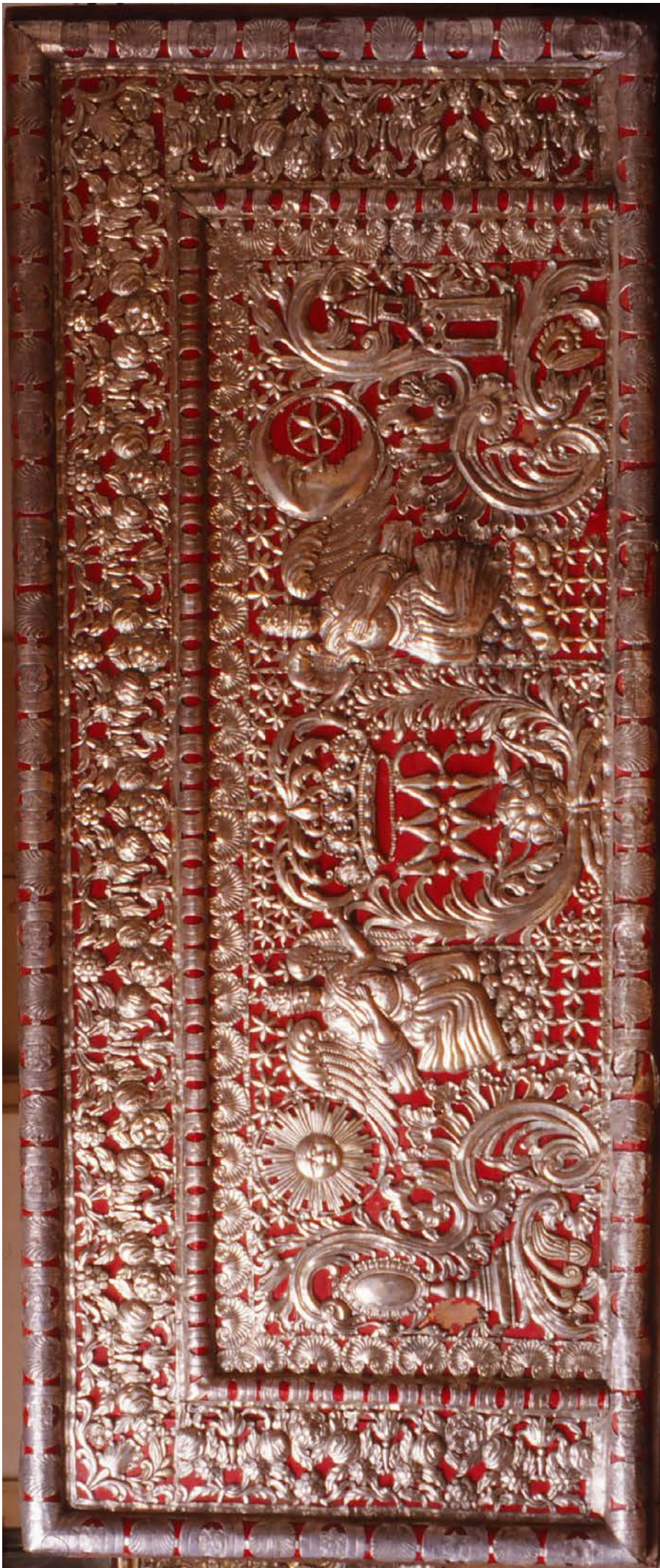


Detalle. Sagrado Corazón de Jesús
Foto. Débora Mera

Figura 42



Detalle. Sagrado Corazón de María
Foto. Débora Mera



**Frontal de María.
(Tota Pulchra)**

Figura 43

Anónimo
Frontal. María. (Tota Pulchra)
Siglo XVIII
Plata repujado y calado sobre alma de madera
color carmesí
2.53 m de largo por 1.04 m de alto
Quito. Museo Catedral Primada de Quito.
Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural
Metropolitano

Figura 44



Detalle. Panel
Foto. Débora Mera

Figura 45



Detalle izquierdo panel.
Foto. Débora Mera

Figura 46



Detalle derecho panel.
Foto. Débora Mera

Figura 47



Detalle. Anagrama coronado por arcángeles
Foto. Débora Mera

Figura 48



Detalle. Arcángel
Foto. Débora Mera

Figura 49



Detalle. Corona imperial
Foto. Débora Mera

Figura 50



Asunción de la Virgen
Miguel de Samaniego
Siglo XIX (1803)
Quito. Catedral Primada de
Quito

Anónimo
Mariolas
Siglo XVIII
Plata repujada y cincelada
139 x 133.7 x 2 cm
Quito. Convento de San
Francisco
Foto. Christofer Hirtz. Centro
Cultural Metropolitano

Figura 51



Frontal Eucarístico (dos ejemplares)

Figura 52



Figura 53



Anónimo

Frontal Eucarístico
Siglo XVIII
Plata en su color sobre alma de madera
2.33 m de largo por 1.01 m de alto
Quito. Museo Catedral Primada de Quito.
Foto. Débora Mera

Figura 54



Detalle. Friso 1
Foto. Débora Mera

Figura 55



Detalle. Posible cuerno de la abundancia
Foto. Débora Mera

Figura 56



Detalle. Jarrón, panel.
Foto. Débora Mera

Anónimo
Mariola
Siglo XVIII
Plata laminada y repujada.
65 x 15.5
Loja

Figura 57



Figura 58



Jacques Granthomme II y Jacob van der Heyden.
Basada en la serie de Crispyn de Passe
Serie de las doce sibilas
1607
Grabado

Figura 59



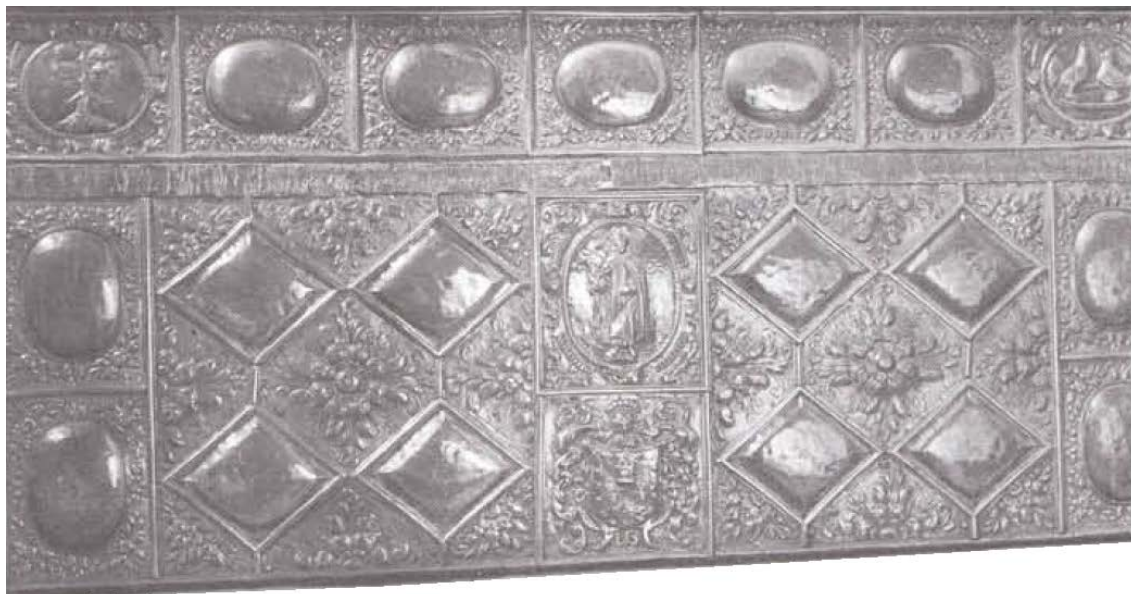
Anónimo
Isabel la Católica
Siglo XVII
Óleo sobre madera
56 x 48.5 cm
Convento de Santo Domingo

Figura 60



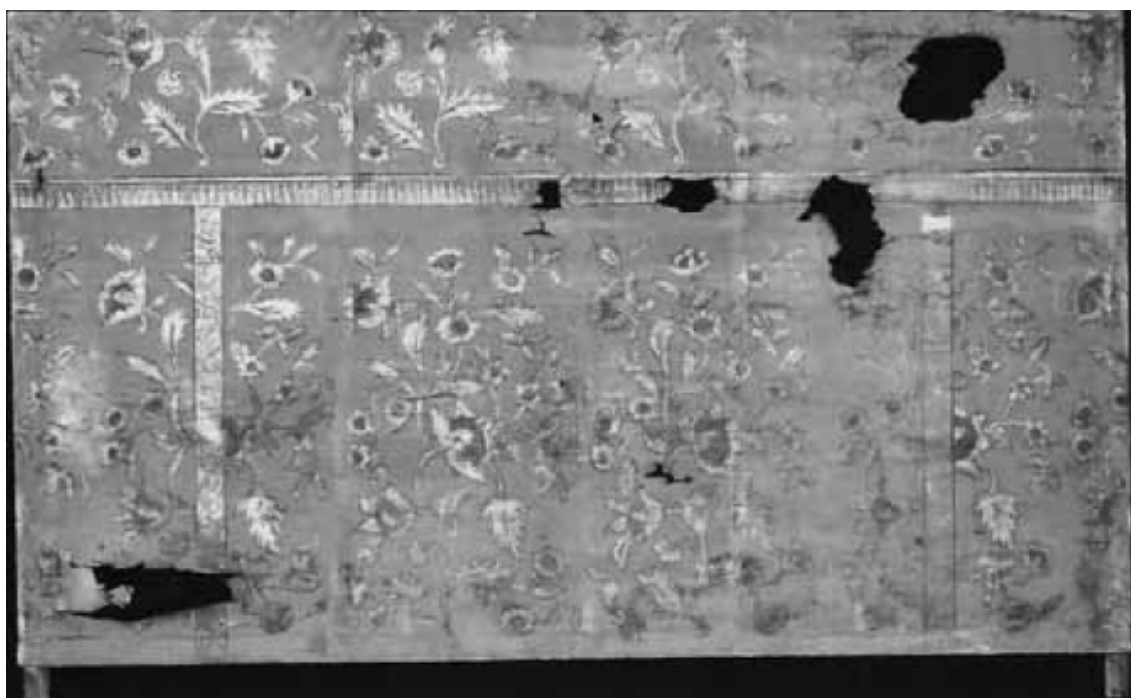
Atribuido a Juan Köhler y Francisco Pollands
1753
Plata repujada y cincelada
Catedral de Santiago de Chile

Figura 61



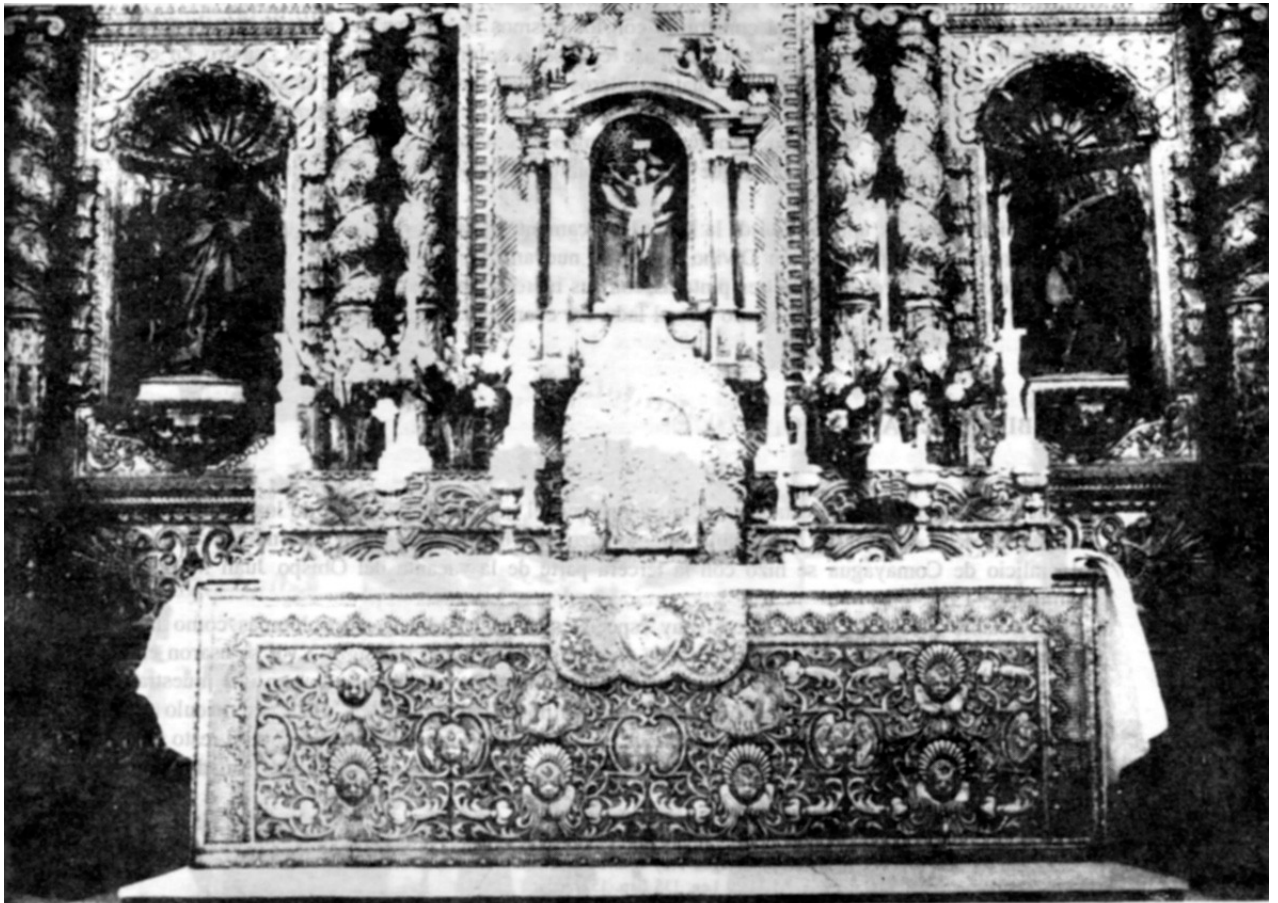
Anónimo
Frontal de plata (Altar Mayor)
1653-1654
Santo Domingo de la Calzada. México

Figura 62



Anónimo
Frontal de tejido (Altar)
Siglo XVIII
Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec. México

Figura 63



Frontal de plata con adornos de plata dorada.

Anónimo
Frontal de plata (Altar Mayor)
1735
Catedral de Comayagua. Guatemala

Figura 64



Anónimo
Frontal de plata
Siglo XVIII
Plata labrada con alma de madera
Huarcoonto. Cuzco

Figura 65



Anónimo

Santa Ana Enseñando a leer a la virgen

Siglo XVIII

Óleo sobre tela / Marco plata labrada

Catedral Primada de Quito

Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 66



Anónimo
Patena
Siglo XVIII
Oro labrado
Catedral Primada de Quito
Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

Figura 67



Marca de platero (JC)

Foto. Christofer Hirtz. Centro Cultural Metropolitano

GLOSARIO TERMINOLÓGICO

Para la realización de este glosario hemos consultado el Tesoro de la Lengua Castellana o Española de Sebastián de Covarrubias²⁵⁴, El Diccionario de Autoridades²⁵⁵, El Diccionario Crítico Etimológico castellano e hispánico de Coromina-Pascual²⁵⁶, El Diccionario la lengua española²⁵⁷, El mundo de la plata de Muñoz Arce²⁵⁸, Plateros del siglo pasado que aún pervive. Instrumentos y herramientas que se conservan de Rosa Martín Vaquero²⁵⁹ y por último La plata labrada en la audiencia de Quito de Jesús Paniagua Pérez²⁶⁰.

8.1 Herramientas de platería del siglo XVIII.

Balanza.

Según el Diccionario de la Lengua Española es un instrumento que sirve para pesar o, más propiamente para medir masas.

Bigornias.

El Diccionario de la Lengua Española explica se trata de un yunque con dos puntas opuestas. Sebastián de Covarrubias Horozco indica es un instrumento del cual usan los que labran hierro, en que aprietan la pieza que han de labrar, y les sirve de mano, así podemos decir que se trata de un yunque metálico de elevado peso que con caras planas se utiliza para aplanar, dar forma o endurecer un metal

²⁵⁴ Sebastián De Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española. Edición integral e ilustrada* Universidad de Navarra, Editorial iberoamericana, 2006.

²⁵⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*. Madrid, Editorial Gredos, 1990.

²⁵⁶ Pascual Coromías, *Diccionario Crítico Etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Editorial Gredos, 1980.

²⁵⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición*, España, 2001

²⁵⁸ Muñoz Arce, *El mundo de la plata*. Internet. <http://www.munozarce.com/laplata/glosario.htm> Acceso: (02-01-2013)

²⁵⁹ Rosa Martín Vaquero, *Plateros del siglo pasado que aún perviven, instrumentos y herramientas que se conservan*. Euskomedia. Kultura Topagunea, Internet. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/08/08217246.pdf>. Acceso: (02-01-2013)

²⁶⁰ Jesús Paniagua Pérez, *La plata labrada en la audiencia de Quito (la provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*. León, Servicio de publicaciones de la Universidad de león, 1989. Pp. 131.

Bitola.

Jesús Paniagua Pérez propone tratarse de algún tipo de medida. Generalmente se ha utilizado para medir tornillos.

Borrajeros de cobre.

Probablemente se trata de algo relacionado con los hornos, pues su significado está vinculado a la palabra “rescoldo” según Jesús Paniagua Pérez.

Bruñidores.

Muñoz Arce muestra ser un instrumento utilizado durante el paso final (bruñido), luego del pulido de la pieza. Están destinados a resaltar los detalles, El bruñido se realiza ejerciendo gran presión sobre los mismos, utilizando los bruñidores y un lubricante y desengrasante llamado “jabón de palo”, que cierra totalmente los poros de la superficie del metal.

Bruselas.

Jesús Paniagua Pérez indica debe tratarse de los cepillos utilizados para limpiar y pulir los metales preciosos mientras que el Diccionario de la lengua española propone tratarse de pinzas anchas que usan los plateros para arrancar los pallones de oro o plata que quedan en las copelas al hacer los ensayos.

Buriles.

El Diccionario de la Lengua Española explica es un instrumento de acero prismático y puntiagudo que sirve para grabar, para abrir y hacer líneas en los metales. En tanto que Sebastián de Covarrubias Horozco propone que es cierto hierro con que los plateros graban las piezas de plata, *quasi, buil, de buio* obscuro, porque como entra dentro de la plata, oscurece aquello, en respecto de lo que queda llano y blanqueado.



Cinceles.

Según Muñoz Arce hablamos de un instrumento acerado y recto de doble bisel, que se emplea para labrar metales a golpe de martillo; el Diccionario de la Lengua

Española detalla es una herramienta de 20 a 30cm de largo, con boca acerada y recta de doble bisel, que sirve para labrar a golpe de martillo piedras y metales.

Churumbelas.

El Diccionario de la Lengua Española explica es un instrumento de viento, semejante a la chirimía. Pero tomando en consideración una explicación más apropiada para el campo investigativo que nos concierne con referimos al Manual del Orfebre Andino donde se explica que se trataría de un proceso de fundición que actualmente casi ha desaparecido y consiste en soplar por un tubo metálico que termina en un orificio fino, sobre la llama de un mechero de kerosene, y dirigir de esa forma el calor de la llama hacia un pequeño trozo rectangular de piedra pómez. Donde se colocan los pequeños trozos metálicos que se quieren fundir.

Compás.

Según el Diccionario de la Lengua Española hablamos de un instrumento formado por dos piernas agudas, unidas en su extremidad superior por un eje o clavillo para que puedan abrirse o cerrarse. Sirve para trazar circunferencias o arcos y tomar distancias.

Copela.

El Diccionario de la Lengua Española indica tratarse de un vaso en forma de cono truncado, hecho con cenizas de huesos calcinados, donde se ensayan y purifican los minerales de oro y plata. Dentro del vocabulario andino puede ser identificado por el término *crisol*, mismos que son construidos con arcilla y se utilizan para la fundición de los metales, son colocados en el ojo de la fragua y por medio del calor proporcionado por el fuelle fundo el metal requerido.

Despavesadera.

Según Muñoz Arce responde al nombre de despabiladera que es una tijera propia para despabilar luces. Tijera con que se despabila la luz (despabilar: quitar el pabito a las velas). (Pabito: torcido o cordón de hilo, algodón, etc., que está en el centro de la vela)

Embutide ra de bronce.

Rosa Martín Vaquero explica es un instrumento de hierro, para atestar una cosa dentro de otra, mientras el Diccionario de la Lengua Española indica más detalladamente se trata de un tejo de hierro con un hueco en una de sus caras, donde entran las cabezas de los clavos cuando los remachan los caldereros.

Entenallas.

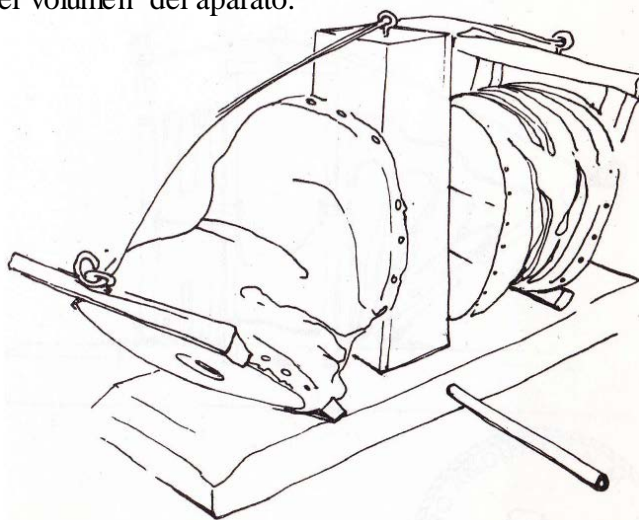
Jesús Paniagua Pérez asegura es un torno de pequeño tamaño, que se utiliza para sujetar piezas de escaso grosor o volumen

Filigrana.

Mela Leva Pistoï explica que consiste en soldar hilos de oro sencillos o perlados, es decir, formados por una sucesión de pequeños granos, sobre la superficie lisa del objeto

Fuelle.

El Diccionario de las Autoridades muestra es un instrumento conocido para recoger aire y volverle a dar, del cual se sirven ordinariamente los herreros y otros artífices para avivar el fuego de la fragua, asimismo los hay más pequeños y manuales para soplar y encender el fuego de las casas. El Diccionario de la Lengua Española muestra se trata de un instrumento para recoger aire y lanzarlo con una dirección determinada, que esencialmente se reduce a una caja con tapa y fondo de madera, costados de piel flexible, una válvula por donde entra el aire y un cañón por donde sale cuando, plegándose los costados se reduce el volumen del aparato.



261

²⁶¹ José Espinoza, *Manual del Orfebre Andino*. Instituto Andino de Artes Populares (IADAP). 1985, Pp. 80.

Hachuela.

Según el Diccionario de las Autoridades es el hacha pequeña para cortar madera.

Libras de plomo.

Podemos relacionar las libras de plomo con el proceso de purificación de oro y plata llamado copelación que según el manual del orfebre andino consiste en fundir a altas temperaturas estos metales en unión de metal plomo, el mismo que se fusiona con los óxidos y demás metales extraños; al evaporarse deja a la plata y al oro en condiciones de pureza y trabajo.

Limas.

El Diccionario de la Lengua Española muestra ser un instrumento de acero templado, con la superficie finamente estriada en uno o en dos sentidos, para desgastar y alisar los metales y otras materias duras; mientras que el Diccionario de las Autoridades dice tratarse de un instrumento de acero escabroso y áspero, de que usan los plateros, cerrajeros y otros oficiales, para alisar y pulir sus obras.

Martillos.

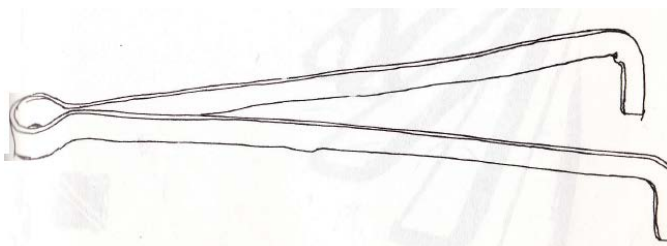
Rosa Martín Vaquero afirma es una herramienta básica para el artista, tres tipos: el martillo pilón, que sirve para allanar o aplanar los tochos grandes, martillo de forja y martillo de media mano.

Moledero.

El Diccionario de la Lengua Española no especifica nada más que una piedra en que se muele.

Muelles.

Herramienta utilizada en el proceso de vaciado, según el Diccionario de la Lengua Española son tenazas grandes que se usan en las casa de



262

²⁶² José Espinoza, *Manual del Orfebre Andino*. Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), 1985. Pp. 93.

moneda para agarrar los rieles y tejos durante la fundición y echarlos en la copela. Su uso en el campo de la orfebrería se liga a la importancia del mismo para manipular los objetos contenedores de metales fundidos.

Naveta.

Entendida como una caja de metal, el Diccionario de la Lengua Española además dice es un vaso o caja pequeña que, generalmente en forma de navecilla, sirve en la iglesia para administrar el incienso en la ceremonia de incensar.

Pallones.

El Diccionario de la Lengua Española dice es una esfera pequeña de oro o plata que resulta en la copela al hacer el ensayo de menas auríferas o argentíferas. Ensaye de oro, luego que se le ha incorporado la plata en la copelación, y antes de apartarlo por el agua fuerte.

Pasanasas.

Según Jesús Paniagua Pérez lo más parecido a este término que podemos deducir es “pasa natas” o especie de colador de la escoria que queda de copelar, es decir, de fundir oro y plata en un horno especial.

Quilatenas.

El término más parecido que hemos podido encontrar esta en el Diccionario de la Lengua Española cuando identifica la (quilatera) como instrumento con agujeros de diversos tamaños, que sirve para apreciar los quilates de las perlas.

Segueta.

El Diccionario de la Lengua Española lo explica como una cierra de marquetería. (Ebanistería).

Suaje.

Según Jesús Paniagua Pérez caben dos posibilidades en platería para interpretar esta palabra, puede que se trate de **cerasina**, ácido especial utilizado en la metalurgia. También puede tratarse de la palabra **seraje** o conjunta **de ceras**. La **será** era una especie de cesta,

utilizada para el carbón. Ambas interpretaciones pueden ser válidas por su utilidad en un obrador de platero.

Taladros.

Rosa Martín Vaquero explica puede tratarse de taladros de cuerda, mismos que se empleaban para hacer a mano los agujeros en las perlas.

Tases.

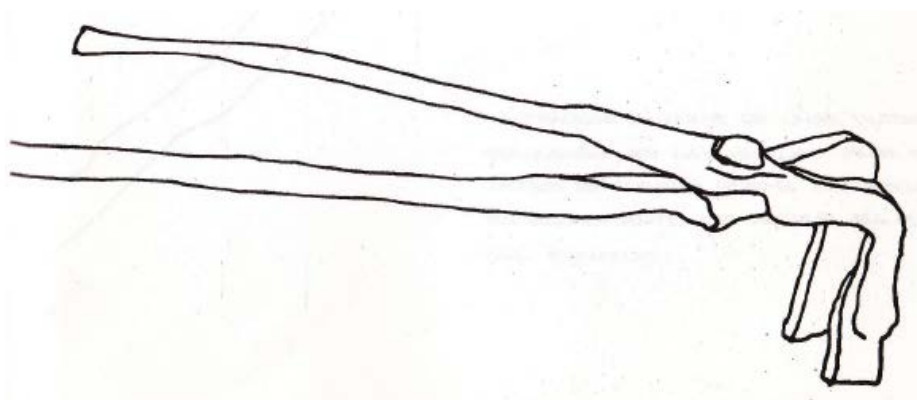
Según el Diccionario de Autoridades es “término de plateros. Especie de vigorneta en que se amartilla la hoja de plata y sirve también para otros usos”; terreros, en el suyo, lo describe como “yunque pequeño y cuadrado que, encajado por medio de una espiga en el banco, usan los plateros, hojalateros”

Tenacillas.

(despabiladeras)

Tenazas.

Llamada además muelle cruzada, Rosa Martín Vaquero explica existen varios tipos: de foja, de punta. El Manual del Orfebre Andino dice que la tenaza dispone de unas muescas cruzadas en las muelas para sujetar en debida forma el crisol en el momento de vaciar el metal fundido. La misma se emplea en vez de los muelles para vaciar crisoles pesados y cuando se funde a partir del medio kilogramo de material.



263

Yleta.

²⁶³ José Espinoza, *Manual del Orfebre Andino*. Quito, Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), 1985. Pp. 95.

Jesús Paniagua Pérez explica que todavía se utiliza “la hilera” en joyería y platería y se trata de una plancha con agujeros de diferente tamaño que sirve para adelgazar alambres de plata y oro, según el grosor que éstos necesiten tener.

Yunques.

Según Sebastián de Covarrubias Horozco es el instrumento de hierro sobre el cual el herrero labra el hierro con el martillo.

Varilla delgada.

No tenemos más referencias sobre un posible nombre y uso del mismo, pero podría tratarse del *mesedor* que según el manual del orfebre andino se trata de una varilla delgada con punta en ángulo recto usada en el proceso de fundición para mezclar el metal fundido y extraer las impurezas o escorias.

8.2 Ajuar Catedralicio.

Las terminologías señaladas, parten del trabajo de María Rosa Camacho²⁶⁴.

Acetre.

Especie de caldero pequeño, utilizado en la liturgia cristiana, particularmente católica y ortodoxa, para llevar el agua bendita que deber ser aspergeada con el hisopo.

Atril.

Soporte para apoyar la Biblia en la liturgia de la misa.

Aureola.

Representación del círculo de luz que se irradia desde la cabeza de la personalidad sagrada o divina.

Báculo.

²⁶⁴ María Rosa Camacho, *Platería. Arte y oficio*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1997.

Bastón con remate superior, generalmente en espiral, distintivo de los Obispos, Abades, Abadesas, usadas como símbolo de autoridad.

Cáliz.

Copa en la que el sacerdote consagra el vino como sacramento de la Eucaristía.

Cantonera.

Remate decorativo de los extremos de las cruces.

Cirial.

Candelero muy alto y sin pie que llevan los acólitos en las procesiones.

Concha.

Recipiente para regar el agua en la ceremonia del bautizo.

Copón.

Copa sobre pie con tapa rematada en una cruz, en la que se guarda o distribuyen las hostias sagradas.

Corona.

Distintivo de realeza y símbolo de dignidad o de triunfo. Desde el Imperio Bizantino y hasta la actualidad es el atributo más visible de los reyes. Suele ser accesorio de esculturas de Cristo Rey y de la Virgen María como Reina. Las hay de varios tipos. Una especial es la de espinas, atributo de Cristo durante la Pasión.

Campanilla.

El uso litúrgico de la campanilla, es para llamar a los fieles a meditación durante la misa y otros oficios.

Crismera.

Reciente pequeño donde se guarda el crisma u óleo para las unciones.

Cruz.

La hay de varios tipos pero la latina (eje longitudinal largo y transversal corto) es símbolo de la pasión de Cristo y por extensión del Cristianismo. En orfebrería hay cruces de Crucifijo, de altar, Procesionales. Etc.

Custodia.

Objeto litúrgico en el que se coloca la sagrada forma para la exposición eucarística. Aparecen desde el siglo XVII como consecuencia de la Institución de la fiesta del Corpus Christi.

Diadema.

Pieza semicircular radial, símbolo del aura de santidad de la Virgen María.

Hisopo.

Objeto litúrgico, consistente en un mango cuyo extremo remata en una bola agujereada o en escobillas que facilitan tomar el agua bendita del acetre para las aspersiones.

Incensario. Recipiente en donde se quema el incienso.

Luna.

Atributo de la Virgen María, especialmente en la advocación de la Inmaculada, en fase de luna creciente o menguante.

Mariola.

Placa decorativa usada para recubrir los altares, ciriales, candeleros, andas. Etc.

Palmas.

Atributo que iconográficamente distingue a los mártires.

Patena.

Pequeña bandeja circular en la que se coloca la hostia que ha de ser consagrada en la misa y que en determinados momentos litúrgicos se pone sobre el cáliz.

Potencia.

Haces de rayos rectos o flamígeros, que en número de tres, son atributo exclusivo de Jesucristo.

Retablo.

Pieza escultórica, arquitectónica que componen la decoración de fondo de un altar.

Tabernáculo.

Sagrario, ricamente decorado, para guardar las formas consagradas en el copón.

Acanto.

Alcanza nuevo auge, consta de un núcleo triangular alargado alrededor del cual se desarrolla la formación propiamente vegetal con un contorno curvilíneo de gran efecto decorativo



265

Tornapunta de roleos.

Deriva directamente de las ces con cogollo interior bajo renacentistas con mayor volumen, carnosidad y complicación, duplicando o triplicando sus cogollos²⁶⁶

²⁶⁵ María del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, Instituto de estudios onubenses, 1980. Pp. 156.

²⁶⁶ Ob. Cit. Pp. 157.