

2016

## Materials, Models, and the Market for Paintings in Early Colonial Quito, 1550-1650

Susan V. Webster  
*William & Mary*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.wm.edu/aspubs>

---

### Recommended Citation

Webster, Susan V., Materials, Models, and the Market for Paintings in Early Colonial Quito, 1550-1650 (2016). *Procesos-Revista Ecuatoriana DE Historia*.  
<https://scholarworks.wm.edu/aspubs/817>

This Article is brought to you for free and open access by the Arts and Sciences at W&M ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Articles by an authorized administrator of W&M ScholarWorks. For more information, please contact [scholarworks@wm.edu](mailto:scholarworks@wm.edu).

## **Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650**

*Materials, Models, and the Market for Paintings  
in Early Colonial Quito, 1550-1650*

**Susan V. Webster**

*College of William and Mary (Virginia, Estados Unidos)*  
svwebster@wm.edu

Fecha de presentación: 8 de octubre de 2015  
Fecha de aceptación: 29 de abril de 2016

Artículo de investigación

## RESUMEN

Basado principalmente en documentación inédita, este estudio cubre una vasta gama de materiales, así como modelos artísticos, disponibles para pintores en el mercado local desde comienzos de la Colonia. Incluye tanto grabados como pinturas importadas, sus temas, características y precios; los pinceles, soportes, pigmentos, aglutinantes, secantes y otros elementos de confección pictórica; así como las condiciones del mercado en la compraventa de materiales y obras de arte. La evidencia demuestra la riqueza de modelos y materiales, tanto locales como importados, que tuvieron a su alcance los primeros pintores quiteños.

**Palabras clave:** Historia del arte, Quito colonial, pintura colonial, pigmentos, libros, grabados, mercado de arte.

## ABSTRACT

Based mainly on unpublished documents, this study covers a wide range of materials and artistic models, available for painters in the local market since the beginning of the colony. It includes both records like imported paintings, its themes, features and prices; brushes, supports, pigments, binders, blotters and other pictorial making elements; as well as market conditions in the buying/sale of materials and art works. Evidence shows the richness of styles and materials, both local and imported, which the first painters of Quito had reached.

**Keywords:** History of Art, colonial Quito, colonial painting, pigments, books, records, art market.

**Susan V. Webster**

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Texas (Austin, EE. UU.).

Ha recibido varias becas de investigación, entre ellas, Guggenheim, Fulbright y National Endowment for the Humanities, para trabajar temas del arte y arquitectura colonial hispanoamericana, sobre todo en el Ecuador. Ha publicado, entre otros estudios, *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, alarife mayor* (2002); *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas: International and Interdisciplinary Perspectives* (2006); y, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo* (2012).

Los materiales y métodos de producción pictórica en Quito a principios de la Colonia no han recibido mucha atención de los historiadores del arte, a pesar de lo que pueden revelar en cuanto a los conocimientos, las habilidades y tecnologías especializadas que utilizaban los pintores de ese período. Los mercados locales en Quito en esa época ofrecían un amplio inventario de lienzos, paneles de madera, pinceles, óleos, gomas, resinas y pigmentos de todo tipo, junto con obras de arte, estampas y libros ilustrados. Empleando estas materias primas, los pintores crearon y plasmaron mundos visuales para una audiencia colonial heterogénea. De hecho, la visible materialidad de las pinturas, sus colores, factura y elementos reflejantes, junto con otros aspectos, habrían ejercido un efecto tan poderoso en los espectadores contemporáneos como la forma y contenido que representaban. Hoy en día, el análisis técnico de las pinturas coloniales requiere conocimiento histórico respecto a la naturaleza y disponibilidad de materiales, así como tipos de pigmento con el propósito de facilitar su identificación química. Al mismo tiempo, poco se sabe sobre las fuentes específicas y modelos usados por los pintores quiteños a principios de la Colonia en la creación de sus obras, si bien el empleo de grabados importados ha recibido mayor atención en la literatura sobre fines del siglo XVII.<sup>2</sup> El presente estudio trae a la luz documentos de archivos en su mayoría inéditos, provenientes principalmente de protocolos notariales, con el propósito de dar a conocer el rico y extenso acervo de colorantes, materiales y modelos que disponían los pintores en Quito entre 1550 y 1650.

A fines del siglo XVI, Quito se había convertido en un importante centro mercantil con una enorme diversidad de mercancías locales, importadas y exóticas, lo que incluía materiales y modelos usados para crear obras pictóricas. Llegaba por tierra mercadería de todo tipo desde los puertos al norte en el Nuevo Reino de Granada, al sur desde Lima y del puerto regional de

---

1. El presente estudio está basado en un capítulo de mi próximo libro: *Lettered Artists and the Languages of Empire: Painters and the Profession in Early Colonial Quito* (Austin: University of Texas Press, en prensa). Agradezco al equipo de análisis químico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador por su trabajo e interés en las fuentes documentales sobre los pigmentos en la época colonial. Entre los pocos historiadores de arte que consideran en algún detalle los materiales y métodos de la pintura colonial quiteña en el siglo XVII, aunque de la segunda mitad, está Ángel Justo Estebaranz, *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011), 122-136.

2. Para estudios sobre las fuentes grabadas de la pintura de la segunda mitad del siglo XVII, véanse las obras de Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 191-240; y, "La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII". En *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, vol. 1 (Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Canarias / Anroart, 2006).

Guayaquil, que suministraba productos importados a consumidores locales y para distribución a los mercados regionales. Las tiendas, los mercados y los almacenes ofrecían abundantes textiles, atuendos, herramientas, muebles, alimentos y obras de arte traídas de remotas zonas del planeta: rollos de sedas, damascos y tafetanes chinos y mexicanos; muselinas y lonas de India y Holanda; terciopelos de colores y brocados de España e Italia; encajes, hilos de colores, cintas de seda y guantes de cabritilla de Flandes; gigantes carretes de hilo de Portugal y Milán, sombreros de fieltro y bordados del norte de España y París; y todo competía por atención junto con montañas de alimentos locales y exóticos, especias, aceites y vinos, además de herramientas, muebles y utensilios de diversos tipos. En almacenes, tiendas y plazas de Quito se ofrecía una asombrosa variedad de mercadería local e importada, que incluía imágenes visuales y los materiales que se requerían para producirlas.

Los tratantes locales (compradores minoristas) y propietarios de las tiendas y pulperías compraban obras de arte importadas y objetos relacionados de mercaderes mayoristas de las Indias. Los volúmenes notariales más antiguos de Quito que subsisten hasta hoy datan de la década de 1560, y mencionan decenas de dichas adquisiciones con el propósito de venderlas en mercados locales. Los consumidores podían seleccionar entre un sinnúmero de pinturas, estampas, libros ilustrados, pequeños retablos u oratorios, esculturas policromas, entre muchos otros. Estos objetos adornaban iglesias, edificios cívicos y casas particulares, y también servían como fuentes y modelos para los artistas locales.

En 1601, el extenso inventario comercial del rico mercader quiteño Martín Durana fue vendido póstumamente en subasta pública. Los clientes se vieron ante una profusión de artículos como pinturas, esculturas, estampas y libros, y cantidades de pigmentos en polvo y otros materiales e implementos asociados con la producción artística. El inventario de la subasta pública de Durana documenta el tipo de mercadería que estuvo a disposición de los consumidores de Quito por los más de 20 años de exitoso funcionamiento de su tienda, ubicada en la plaza mayor de la ciudad. Los materiales locales e importados y modelos para la producción de obras de arte nombrados en el inventario ilustran el dinamismo del mercado artístico a principios de la Colonia en Quito. De hecho, el inventario de Durana, junto con numerosos contratos comerciales en documentos notariales, revelan una serie de detalles respecto a la producción artística y el mercado en el Quito de entonces, desde las características y precios de las pinturas hasta la naturaleza y disponibilidad de fuentes artísticas y materiales.

3. "Diego Rodríguez Docampo", 1601, Archivo Nacional de Historia del Ecuador (ANE), Notaría 6.<sup>a</sup>, vol. 10, ff. 445r-474v. Para la ubicación privilegiada de la tienda de Durana véase *Libro de proveimientos de tierras, cuadras, solares, aguas, etc.*, transcr. por Jorge A. Garcés (Quito: Imprenta Municipal, 1941), 158-159.

## EL MERCADO DE PINTURAS

En Quito, a principios de la Colonia, el mercado para pinturas de caballete y panel operaba en dos esferas principales: una economía informal donde las pinturas locales e importadas se vendían en tiendas, subastas públicas o en las calles o se producían a comisión por acuerdos verbales o por medio de vales (recibos informales); y una economía formal donde los mecenas y pintores firmaban documentos oficiales sobre la comisión artística ante un notario. Por lo general, se recurría a contratos notariales para pinturas cuando la magnitud del trabajo o su costo ameritaba el gasto de la redacción de un documento legal. Los contratos artísticos a menudo se realizaban a pedido del mecenas, quien corría con los costos del notario. Debido a que el precio de las pinturas individuales era bastante bajo en relación con las esculturas y retablos, usualmente, los trabajos en lienzo o paneles no ameritaban recurso a un notario.<sup>4</sup>

La subasta pública del inventario de la tienda de Durana es evidencia de los precios relativamente bajos de las pinturas en Quito a principios de la Colonia. Según los registros de venta, dos pinturas sobre lienzo sin marco que representaban “los tiempos” (las estaciones) se vendieron por un total de 4 pesos; una pintura en lienzo de San Antonio de Padua fue adquirida por 6 pesos; una serie de 14 paneles pintados que representaban a los apóstoles costó 30 pesos; dos paneles pintados que representaban a Santo Domingo y San Roque se vendieron a 3 pesos cada uno; y lograron vender dos grandes paneles pintados de la Virgen del Rosario, uno de los cuales estaba decorado con pan de oro, a 36 pesos. En este caso, el rango aproximado de precios para las pinturas era de 2 a 20 pesos.

Otros artículos vendidos en la misma subasta nos permiten una comparación útil con el valor de las pinturas: nueve estampas en papel costaron un peso cada una; un escritorio decorado con una imagen de la Inmaculada Concepción se vendió a 60 pesos; por un retazo de fina tela de alpaca (cumbi) de hechura local se pedía 12 pesos. Incluso una sobremesa (mantel) hecha localmente y descrita como “rota”, se vendió por 3 pesos, el mismo precio de compra de cada panel pintado de los dos santos y más cara que el par de lienzos de las estaciones que costaron 2 pesos cada una.<sup>5</sup> Queda claro que las

---

4. Para el bajo costo de las pinturas en la segunda mitad del siglo XVII, véase Estebananz, *Pintura y sociedad...*, 96-114; Susan V. Webster, “La presencia indígena en el arte colonial quiteño”. En *Esplendor del Barroco quiteño / Himmel aus Gold: Indianischer Barocks aus Ekuador*, ed. por Ximena Carcelén, 38-50. (Quito / Hamburgo: FONSAL / Museum für Völkerkunde, 2010), 39.

5. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, ff. 450r-474v.

pinturas vendidas en el mercado abierto tenían un bajo costo monetario, y mucho del valor dependía del tamaño y el costo de los materiales. La presencia o ausencia de marcos también afectaba el costo relativo de las pinturas.

Si bien en la mayoría de los casos no se indica la procedencia en el recibo de venta, el costo relativo de las pinturas vendidas en tiendas, en comparación con las obras comisionadas localmente, sugiere que la mayoría de aquellas eran importadas. Además si el tema de las pinturas se identifica brevemente en los documentos, notamos que el tamaño y materiales tienden a ser los principales elementos para describir e indicar el valor. Por ejemplo, como mencionamos arriba, en la subasta de Durana en el año 1601, dos paneles pintados de Santo Domingo y San Roque se vendieron a 3 pesos cada uno, mientras que dos grandes paneles pintados de la Virgen del Rosario (uno embellecido con oro) se vendieron por un total de 36 pesos.<sup>6</sup> Aquí, el tamaño y los materiales determinan la diferencia en el costo entre los dos pares de pinturas. De otro lado, los registros de ventas pueden ser ambiguos en referencia a la asignación de valor, como en un contrato de 1566, donde el mercader Diego de Castro adquirió “diez y ocho lienzos de figuras grandes a cinco pesos cada uno, mas ocho lienzos de figuras grandes a seis pesos cada uno”.<sup>7</sup> No se indica lo que estas figuras representaban ni por qué un grupo ellas costó más que el otro.

La temática y la composición material de las pinturas se mencionan a menudo en los recibos de venta. Por ejemplo, en 1566 el comerciante local Francisco López de Remuego vendió varios artículos a Juan de Angulo, entre ellos “seys lienzos de figuras de virtudes a sesenta pesos”.<sup>8</sup> En 1596 Antonio de Aguilar adquirió numerosas obras de arte de un mercader local, entre ellas, “un lienço de la hechura de san diego con otra Pintura a sus pies en cinco pessos [...] otro lienço de san miguel al olio en seis Pessos y medio [...] dos lienzos Pequeños uno de la madalena y otro de nuestra señora a pesso y medio”.<sup>9</sup> En 1600 Miguel Heraso y Aldaz adquirió una variedad de pinturas que incluían “cinco lienzos al temple a cinco pesos”, además de “un lienzo grande de San diego al olio en seis pesos [...] otro lienzo grande al olio del misterio de Xpo [...] otro lienzo al olio del deçendimy[n]to de la cruz”, por un total de 60 pesos.<sup>10</sup> En 1622 un canónigo de la catedral, Francisco de Mera

---

6. *Ibíd.*

7. “Jácome Freile”, 1565-1566, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHMCP), fondo *Jacinto Jijón y Caamaño* (J. J. C.), .00195, ff. 841r-843r.

8. *Ibíd.*, ff. 817r-817v.

9. “Diego Bravo de la Laguna”, 1595-1597, *Ibíd.*, .00200, ff. 497r-498r.

10. “Alonso López Merino”, 1600, ANE, Notaría 1.ª, vol. 16, ff. 88v-89v; Kris Lane, *Quito 1599: City and Colony in Transition* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002), 264, nota 23.

y Arellano, le pagó a un comerciante local a diez pesos cada uno por “Veynte y Un lienços de pinzel al olio de diferentes ymajines e historias - al olio [sic], en dozientos y diez patacones de a ocho”.<sup>11</sup> Aunque no se especifica la procedencia en los documentos para las obras arriba mencionadas, los precios relativamente altos sugieren que lo más probable es que fueran importadas.

La temática religiosa predominó durante este período, sin embargo, como lo demuestran las pinturas arriba mencionadas sobre las “estaciones”, “virtudes” e “historias”, los temas seculares aparecían ocasionalmente en los documentos, particularmente en los testamentos. Por ejemplo, junto con numerosas pinturas religiosas inscritas en el testamento de 1642 de Francisco de Urasandi hay “dos payzes en liensso” y el evocativo tema de “un lienso de pintura de monos jugadores a los naipes y peleadores y otro mono suelto en moldura”.<sup>12</sup> Las referencias a los retratos aparecen ocasionalmente, por ejemplo, el testamento de 1638 de Juan Méndez Miño enumera una serie de retratos de emperadores,<sup>13</sup> y el testamento de 1649 del pintor Salvador Marín menciona que un mecenas le dio “quatro rretratos para que se los pintase”, probablemente en referencia al empleo de grabados para que sirvan como modelos.<sup>14</sup> Se ven temas seculares y profanos en las pertenencias de don Antonio de Morga, expresidente de la Real Audiencia, que se vendieron en subasta pública en 1636, que incluían “diez retratos de familiares y dos de los Reyes de España [...] trece lienços que representaban a las Sibilas, cuatro que figuraban las Estaciones y un Cupido rodeado de Niños”.<sup>15</sup> Se registró un ejemplo ambiguo en el testamento de 1566 del platero Juan Mateo Mallorquín, que enumera un enigmático “lienço de judique” junto con las herramientas de su oficio y varios libros en castellano y latín.<sup>16</sup>

El origen geográfico de las pinturas casi nunca se menciona en los documentos. Un curioso ejemplo destaca que Doña Ana de Prado adquirió en 1596 “una ymagen de Pluma de el S[ñe]o[r] San Pablo echa en mexico”, donde

11. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, ff. 686r-687r.

12. “Gerónimo de Montenegro”, 1641-1643, ANE, Notaría 1.ª, vol. 171, ff. 261r-261v.

13. “Diego Suárez de Figueroa”, 1621-1640, *Ibíd.*, vol. 97, f. 376v.

14. “Gaspar Rodríguez”, 1649, *Ibíd.*, Notaría 6.ª, vol. 55, f. 21r.

15. José María Vargas, *El arte ecuatoriano* (Quito: Santo Domingo, 1964), 50-51.

16. “Jácome Freile”, 1562-1567, AHBCE, fondo J. J. C., .00195, ff. 851r-853v. El significado de “judique” no está claro aunque se encuentran pinturas identificadas así en los inventarios ibéricos de la época. Véase Antonio Méndez Casal, “El pintor Alejandro de Loarte”, *Revista Española de Arte* 12, n.º 4 (diciembre 1934): 189-192. Según este autor, el testamento de Loarte señalaba “un lienzo de dos varas y tercio de judique [...] declaro que tengo hecho para el jurado Ramón Rodríguez de Esparza, vecino de Toledo, una judique con el cuadro dorado de oro bruñido”. Cuando se vendieron sus bienes, en subasta pública, ambas pinturas fueron identificadas individualmente como “un lienzo de la judique”, que pudiera hacer referencia a Judith, la heroína del antiguo testamento.

la singularidad del material y el origen ameritaron su inclusión en el recibo de venta.<sup>17</sup> De manera similar, en 1600, dos mercaderes locales compraron artículos que incluían “catorce lienços de figuras de flandes a dos pesos”.<sup>18</sup> En 1595 el procurador Antonio de Aguilar adquirió una impresionante cantidad de mercadería por un monto de 6.055 pesos, que comprendía una amplia gama de artículos importados de México, China, Italia, Portugal y Flandes, así como numerosas obras de arte que incluían

una hechura de un Xpo en siete pesos [...] dos mantas de la china pintadas a cinco pessos [...] una hechura de nra senora de marfil con sus andas de ebano torneadas en quatro pesos quatro tomines [...] dos hechuras de san joan de marfil con sus andas de euano torneadas a quatro pesos quatro tomines [...] quatro onças de color Para azeite a dos pesos onça [...] un lienço de la hechura de san diego con otra Pintura a sus pies en cinco pessos [...] otro lienço de san miguel al olio en seis Pessos y medio [...] dos lienços Pequeños uno de la madalena y otro de nuestra señora a pesso y medio.<sup>19</sup>

Las esculturas de marfil indican origen asiático, y, si bien no se especifica la procedencia de las pinturas sobre lienzos, el hecho de que estén incluidas en este lote de abundantes bienes importados implica su origen extranjero.

Aunque los testamentos demuestran que algunos de los ciudadanos de Quito poseían obras profanas, los registros de venta sugieren que la temática de las pinturas ofrecidas por los mercaderes locales era mayormente religioso y lo más probable es que fueran importadas. Las pinturas al óleo y temple sobre lienzo y madera estaban disponibles en el mercado en varios tamaños y precios que iban de 2 a 22 pesos; sin embargo, el costo promedio de las pinturas en general estaba entre 5 y 6 pesos. El tamaño y los materiales parecen haber sido los principales determinantes del valor monetario, y tal vez el bajo costo de las pinturas importadas determinó en gran medida los precios de las obras producidas localmente.

## ESTAMPAS Y LIBROS ILUSTRADOS

Los archivos notariales registran un dinámico comercio de estampas y libros ilustrados, los cuales estaban disponibles en el mercado local en variedad y cantidad significativas desde las primeras décadas del establecimiento

---

17. “Alonso Dorado de Vergara”, 1596, AHMCP, fondo J. J. C., .00202, ff. 1058r-1062r. Esta obra es un ejemplo local de la renombrada técnica mesoamericana y del arte plumario colonial.

18. “Alonso Dorado de Vergara”, 1600, ANE, Notaría 1.ª, vol. 13, ff. 196v-1107r.

19. “Diego Bravo de la Laguna”, ff. 493v-500v.

de la ciudad. Las imágenes impresas apoyaban la devoción privada y los intereses pedagógicos, además de brindarles a los pintores locales una rica reserva de fuentes y modelos artísticos. De hecho, muchos de los contratos notariales existentes sobre pinturas y retablos hacen referencia a estampas provistas por los mecenas a los artistas como modelos para las obras que habían de crear. Por ejemplo, en un contrato de 1626 con el pintor andino Lucas Vizuete para dos grandes lienzos a fin de adornar el altar mayor de la catedral, el mecenas le indicó que creara las obras “conforme a las estampas que se le dieron”.<sup>20</sup> En 1630, el pintor andino Miguel Ponce firmó un contrato para realizar 27 pinturas sobre la vida de San Francisco en el que el mecenas requería que las obras fueran creadas “conforme a otras veinte y siete estampas finas de papel que an de ser el modelo, segund y como en ellas sin que falte cossa ninguna de ellas”.<sup>21</sup> Durante todo el período colonial se pueden encontrar ejemplos adicionales sobre el uso de estampas en comisiones artísticas con artistas quiteños.<sup>22</sup>

Los recibos de venta que mencionan estampas rara vez señalan la procedencia o la temática, no obstante, destacan la enorme cantidad de tales artículos disponibles en el mercado. Las estampas en papel se vendían individualmente en formato grande o pequeño, o como pliegos de distintas dimensiones que contenían múltiples imágenes: de a medio pliego, de a pliego, o de a seis pliegos. En ocasiones, las estampas se caracterizaban por la calidad, y se diferenciaban las estampas finas y estampas “de esplendor” de las de menor calidad o estampas ordinarias. Imágenes impresas en tinta sobre textiles, como seda y tafetán, o sobre tabla, aparecen ocasionalmente en listas de mercadería.<sup>23</sup> Las estampas en papel figuran prominentemente en una serie de transacciones mayoristas entre mercaderes en el año 1581, lo que nos brinda un buen ejemplo del activo mercado para tales imágenes. En mayo de 1581, Jorge Seco adquirió “quinze estanpas de a pliego [por] dos pesos” del mercader local Hernando Rodríguez,<sup>24</sup> y Marcial de los Reyes compró del mismo mercader “seis estampas de a seis pliegos a seis tomines una, quatro

20. “Gerónimo de Heredia”, 1626, ANE, Notaría 1.ª, vol. 117, ff. 842r-842v.

21. “Diego Rodríguez Docampo”, 1630, *Ibíd.*, vol. 137, ff. 822v-824r.

22. Para la segunda mitad del siglo XVII, véase Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 191-240; y, “La influencia de los grabados...”, 305-310.

23. Ejemplos adicionales de grabados sobre textiles y tablas en “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, ff. 449r, 452r. “diez patacones en rreales que se rremataron una estanpa en tafetan blanco y la hechura de un nino jessus [...] nueue pesos de la d[ic]ha plata en que se rremataron nueue estampas en Papel y tabla en entrambasaguas” [...] [f. 452r] “treinta pessos en que se rremataron catorze tablas de hechuras del saluador y san pablo y doze apostoles en estanpa de tafetan amarillo con orladora”.

24. “Gaspar de Aguilar”, 1580-1586, AHMCP, fondo J. J. C., .00194, ff. 310v-311v.

pesos 4 tomines".<sup>25</sup> En junio de ese año, Bartolomé Velázquez de Meneses pagó "por quinze estanzas de a pliego quatro pesos [...] por seis estanzas grandes tres pesos",<sup>26</sup> y en setiembre, Juan Báez adquirió "treyn ta estanzas de papel de a seys pliegos [y] ochenta estanzas de a medio pliego".<sup>27</sup> Si el año 1581 es un buen indicador, muchas estanzas de diferentes dimensiones circulaban en la ciudad colonial.

Las transacciones mencionadas arriba fueron mayormente efectuadas a nivel de mayoristas entre los principales mercaderes de Quito; sin embargo, los registros minoristas también documentan la compra de estanzas por personas particulares. En 1583 los hermanos Lorenzo y Juan de Escobar adquirieron "honze papeles de figuras grandes [y] nuebe estanzas pequeñas" de una pulpería local,<sup>28</sup> y en 1586, Juan de la Vega compró varios artículos del mercader Marcos de la Plaza, entre los que estaban "veynte y un estanzas que dio al P[adr]e Dionysio un peso dos rr[eale]s y seis granos".<sup>29</sup> En 1596 Catalina Ramírez adquirió "nueve estanzas en papel", junto con otros objetos religiosos de una tienda local,<sup>30</sup> y en 1600, Miguel Heraso y Aldaz compró una gran cantidad de obras de arte y "cincuenta estanzas de esplendor a tres pesos y dos tomines [...] cincuenta y siete papeles de estanzas pequeñas por tres pesos [...] honze papeles grandes de las d[ic]has estanzas en cinco pesos y medio [...] diez mapas grandes a peso cada".<sup>31</sup> En 1601 el mercader Miguel de Entrambasaguas obtuvo en subasta pública "nueve estanzas en Papel y tabla", las cuales pudo adquirir para su uso personal o para reventa en su pulpería.<sup>32</sup>

Los documentos de venta en este período rara vez mencionan la temática o procedencia de las estanzas, y otros tipos de fuentes documentales, como testamentos y dotes, brindan información igualmente escueta al respecto. Entre los pocos documentos tempranos que mencionan el tema de las estanzas está la enigmática descripción "por tres estanzas gitanas medio peso" registrada en un recibo de venta de 1581.<sup>33</sup> Otra venta en el mismo año menciona "unos papeles de figuras de santos en un peso".<sup>34</sup> En 1601 el registro de una subasta pública contenía una serie de estanzas vendidas por

25. *Ibíd.*, ff. 323r-324v.

26. *Ibíd.*, ff. 319v-321r.

27. *Ibíd.*, f. 517r.

28. *Ibíd.*, ff. 1209r-1210v.

29. "Francisco de Corcuera", 1586, *Ibíd.*, .00196, ff. 656r-660r.

30. "Alonso Dorado de Vergara", 1596, f. 1097r.

31. "Alonso López Merino", ff. 88v-89v.

32. "Diego Rodríguez Docampo", 1601, f. 449r.

33. "Gaspar de Aguilar", 1580-1586, f. 409r. No está claro si "gitanas" se refiere al tema de los grabados o algún otro aspecto.

34. *Ibíd.*, ff. 184r-184v.

30 pesos, las cuales estaban compuestas por “catorze tablas de hechuras del saluador y san pablo y doze apostoles en estanpa de tafetan amarillo con orladora”.<sup>35</sup> A pesar de estos ejemplos aislados, el tema de la vasta mayoría de las estampas que inundaban el mercado local por lo general no se menciona en los documentos. Y lo mismo ocurre con la procedencia. Un raro ejemplo es el testamento de 1638 de Juan Méndez Miño, que registró su posesión de “cuatro laminas romanas pequeñas”, por las cuales aparentemente pagó el elevado precio de ocho pesos cada una.<sup>36</sup> La temática y origen de las estampas se menciona con mayor frecuencia durante la segunda mitad del siglo XVII, incluso si las estampas mismas fueron creadas mucho antes.<sup>37</sup>

No todas las imágenes impresas que circulaban en Quito a principios de la Colonia eran de naturaleza religiosa. El uso de naipes era generalizado y eran tremendamente populares, por lo que figuran en numerosos registros de venta.<sup>38</sup> Por ejemplo, la subasta pública de Durana en 1601 incluía “tres baraxas de naypes” entre otros bienes.<sup>39</sup> Los naipes llegaban de España, México y Lima en pliegos impresos con múltiples imágenes que luego se cortaban y se hacía el retobado para formar naipes individuales. Por ejemplo, una venta de 1581 mencionó “cinco docenas de naypes rretobados [...] una docena de naypes por rretobar”.<sup>40</sup> Usualmente se trataba de grabados en madera, las imágenes del anverso de los naipes representaban los palos: bastos, copas, monedas y espadas con imágenes de reyes, reinas, caballeros y sotas. Las imágenes en el reverso podían ser muy variadas como bustos o retratos de hombres, mujeres, moros, floreros, diseños abstractos y otros temas decorativos.<sup>41</sup>

Los pintores también trabajaban con naipes de diferentes maneras. Los vendedores y compradores de pliegos de naipes en blanco y negro a menudo contrataban pintores para que los decoraran a color. Aparentemente, Miguel

35. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, f. 452r.

36. Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 200. El término “romano” no es necesariamente una indicación de proveniencia. También se puede referir al “estilo a lo romano”, es decir, estilo renacentista o manierista.

37. *Ibíd.*, 196-204.

38. Durante el siglo XVI, Juan de Herrera disfrutó de un monopolio sobre la producción y venta de naipes en Quito, los cuales se vendieron a diez reales la baraja. Lane, *Quito 1599...*, 265-266, nota 24.

39. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, f. 458v.

40. “Gaspar de Aguilar”, 1580-1586, f. 622r. Las mencionadas “tres baraxas de naypes” citadas en el inventario de Durana demuestran la existencia y venta en Quito de barajas ya “retobadas”. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, f. 458v.

41. Para imágenes y una discusión sobre naipes en Lima durante el siglo XVI, véase Ricardo Estabridis, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)* (Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002), 80-91.

de Benalcázar, mestizo e hijo natural de uno de los conquistadores de la ciudad, se ganaba la vida como pintor de naipes en la década de 1580.<sup>42</sup> Quito a principios de la Colonia era claramente una ciudad apostadora, pues los registros notariales están repletos de promesas de no jugar, acuerdos promisorios firmados por apostadores en los que prometían ante notario que no apostarían ni jugarían a los naipes por cierto número de años. En un ejemplo de 1648, el maestro pintor Juan de Salinas firmó un acuerdo en el cual admitía que “por quanto el jugar ha sido de mucho descredito [...] y disminucion de sus uienes [...] hace promessa de no jugar por tiempo de tres anos [...] o pagara a la Santa Ynquicission doscientos pesos”.<sup>43</sup> El testamento de 1649 del maestro pintor Salvador Marín contiene una lista del dinero que le debía a gente con quien jugó a las cartas y perdió, así como numerosas posesiones que se vio forzado a empeñar con el fin de pagar deudas de juego.<sup>44</sup> La amplia popularidad de los naipes en Quito a principios de la Colonia sugiere que las personas habrían estado más familiarizadas con dichas imágenes que con otras formas de imágenes impresas.

Las estampas y libros ilustrados que llegaban al continente americano, particularmente a principios de la Colonia, se originaban en imprentas en una variedad de países europeos, en especial la imprenta flamenca Plantin, que tenía una oficina en Sevilla, pues España le había concedido el monopolio del comercio de libros en su imperio de ultramar desde 1571. De otra parte, se establecieron imprentas en Nueva España en 1539, y en Lima en 1584; por ello, algunas de las estampas y libros ilustrados que llegaron a Quito a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII se fabricaban en el continente americano.<sup>45</sup>

Según la literatura, la primera imprenta en la audiencia de Quito fue establecida en Ambato en 1755.<sup>46</sup> Sin embargo, los documentos confirman que se producían imágenes impresas en la ciudad de Quito mucho antes que

42. Miguel de Benalcázar habría sido “uno de los primeros pintores de Quito”, especialista en pintar naipes, acusado de sedición por haber pintado naipes subversivos y por lo tanto prohibido de practicar su oficio. Jorge Salvador Lara, *Quito en la poesía del período hispánico: discurso de incorporación del académico correspondiente* (Quito: Ed. Ecuatoriana, 1970), 11. Para más sobre Miguel de Benalcázar como pintor de naipes, véase Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, vol. 3 (Quito: Imprenta del Clero, 1892), 117.

43. “Pedro Pacheco”, 1648, ANE, Notaría 1.ª vol. 188, ff. 131r-131v.

44. “Gaspar Rodríguez”, ff. 20r-23v. Sobre jugadores de naipes compulsivos y deudas relacionadas véase Lane, *Quito 1599...*, 165, 265-266, nota 24.

45. Para la historia de la imprenta y los grabados en la Nueva España véase Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (Ciudad de México: Ars, 1948). En el caso de Lima véase Estabridis, *El grabado en Lima...*

46. Francisco Miranda Ribadeneira, *La primera imprenta ecuatoriana; su primer promotor; el primer impresor, 1755-1955* (Quito: Consejo Municipal de Ambato, 1955).

textos impresos. La subasta pública de la mercadería de Durana en 1601 documenta un conjunto de materiales particularmente interesante e importante: “setenta y seis Laminas de cobre medianas y pequeñas para estampas y el torno”, que fueron vendidas a Miguel de Entreambasaguas, un mercader cuya tienda estaba ubicada en la plaza mayor de la ciudad.<sup>47</sup> Estos artículos indicarían que no todas las estampas en el mercado del Quito colonial eran necesariamente importadas. Si bien es posible que las placas de cobre que se vendieron en la subasta de 1601 ya estuvieran grabadas (el documento no especifica su origen ni indica la presencia de imágenes), esto implicaría que, en los primeros años del siglo XVII, había al menos una fuente local para la manufactura de imágenes impresas, la que probablemente desempeñó un papel importante en la producción artística de la ciudad.

Así mismo, muchos de los libros que circulaban en Quito durante este período contenían grabados. Un examen de estas fuentes nos proporciona una mejor idea de las imágenes que estaban disponibles para los artistas locales que las muchas menciones de estampas individuales y pliegos de estampas, cuya temática generalmente no se identifica en los documentos. Un ejemplo prominente es la edición de 1573 del *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio boloñés* que contiene inscripciones de propiedad que indican que perteneció al arquitecto Alonso de Aguilar en 1577 y fue adquirido posteriormente por el carpintero y constructor Sebastián Dávila en 1585, y ambos construyeron edificios en Quito que emplean formas serlianas.<sup>48</sup> Muy rara vez se registran libros entre las pertenencias de los artistas, como en el testamento de 1566 del platero local Juan Mateo Mallorquín, que menciona la posesión de “cinco libros de Latin E rromance”.<sup>49</sup>

Los registros de ventas de mercaderes locales citan muchos de los libros que en varios idiomas estaban a disposición de los consumidores en el Quito de principios de la Colonia, la mayoría de los cuales se importaron múltiples copias. Las estanterías de las tiendas locales contenían manuales devocionales, libros de horas, breviarios, ceremoniales, martirologías y otros textos religio-

47. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, ff. 445r-474v. Para la ubicación de la tienda de Miguel de Entrambasaguas en la plaza mayor de Quito véase *Libro de proveimientos...*, 159.

48. El volumen de Serlio en cuestión, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñés* (Toledo: Casa de Juan de Ayala, 1573), está ubicado en la Biblioteca Nacional de Colombia, Colección de Libros Raros y Curiosos, RG3996. Véase Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, “San Francisco de Quito”, *Trama* 1 (1977): 36-38; Susan V. Webster, “Art, Identity, and the Construction of the Church of Santo Domingo in Quito”, *Hispanic Research Journal* 10:5 (2009), 430-434; y, *Quito, ciudad de maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII* (Quito: Abya-Yala, 2012), 119-124. Aguilar inscribió en una de las hojas “este libro es de al[ons]o de aguilar v[ecin]o de quito comprolo año 1577 por mas lo costome veinte p[es]os”.

49. “Jácome Freile”, 1565-1566, ff. 851r-853v.

sos que competían por la atención de los ciudadanos, además de las populares gramáticas de Antonio de Nebrija y textos de autores latinos como Terencio y Virgilio;<sup>50</sup> el estudio mitológico moralizador de 1585 *Philosophía secreta de la gentilidad*, por Juan Pérez de Moya; varias comedias; textos literarios, especialmente los de Cervantes; manuales y tratados legales como *Las leyes de Toro glosadas* de 1544 por Diego del Castillo de Villasante, *Escrituras y orden de partición de residencia, y judicial civil y criminal* de 1561 por Diego de Ribera y *Las siete partidas* de Alfonso X El Sabio; historias que incluían *La batalla de Roncesvalles* (Valencia, 1555), *Cisma de Inglaterra* (probablemente *Historia ecclesiastica de la scisma del reyno de Inglaterra* por Pedro de Ribadeneyra [Amberes, 1594]), e *Historia de Escocia*; y numerosos calendarios religiosos impresos (diurnos) de diferentes tipos.

Los registros de ventas y subastas públicas identificaban los libros por título o por una breve descripción, y por ello demuestran la extensión y variedad de los temas disponibles en Quito. En algunas instancias, las listas de ventas no permiten la identificación de un texto específico; sin embargo, en ocasiones indican la presencia de ilustraciones. Por ejemplo, entre los artículos de la subasta pública de 1601 del inventario de Durana figuraban “seis libros el uno grande de arquitectura [sic] y los çinco pequenos de latin”.<sup>52</sup> Una subasta separada de 1601 de la mercadería perteneciente a Marcos de la Plaza incluía una impresionantemente larga y variada lista de volúmenes, entre ellos “quatro misales los dos grandes de burgos a quarenta y cinco pesos y los dos de quarto [con] estanpas finas a treinta y dos pesos”.<sup>53</sup> Entre otros títulos ilustrados identificados en esta venta están “dos flos sanctorum seg[un] da y tercera p[ar]te y con otros dos q[ue] se uendieron”.<sup>54</sup> El *Flos sanctorum* por Alonso de Villegas (1588, 1590-94) y el volumen de título similar por Pedro de Ribadeneyra (1599) fueron publicados en varias ediciones en español e italiano antes de 1601, todos los cuales contenían ilustraciones de la vida de la Virgen, Cristo e imágenes de santos y mártires.

En la subasta de 1601, citada arriba, se destaca de manera particular un volumen con un precio relativamente alto: “siete pesos por un libro historia

50. “dos garibayes quinze terencios y begilios”, “Gaspar de Aguilar”, 1580-1586, ff. 1209r-1210v. El historiador Esteban de Garibay (1533-1600) es el único autor español incluido en esa compra.

51. La mayoría de esos títulos se encuentran en “Francisco García Durán”, 1601, ANH, Notaría 1.ª, vol. 18, ff. 20r-30r. Para “un libro del suceso de la batalla de ronçesballes [a] tres pesos y medio” véase “Francisco de Corcuera”, 1586, f. 1225v.

52. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, f. 450r.

53. “Francisco García Durán”, 1601, f. 24r.

54. *Ibíd.*, f. 24v. Tanto Alonso de Villegas como Pedro de Ribadeneyra publicaron libros ilustrados con grabados bajo el título *Flos sanctorum* a finales del siglo XVI y principios del XVII.

de ylustres barones y con otro que se uendio".<sup>55</sup> Esta descripción es característica de ciertos textos ilustrados del siglo XVI, como los famosos libros de retratos del italiano Paulo Giovio. Sin duda, ese siglo fue testigo de un verdadero *boom* en la publicación de compilaciones de biografías de hombres y mujeres famosos: emperadores romanos, filósofos, guerreros, escritores, artistas, monarcas y miembros del clero y la nobleza. Estos volúmenes de "ilustres varones" usualmente incluían grabados de retratos de personas famosas combinados con biografías textuales que exaltaban sus virtudes. Si bien no es posible determinar con precisión los libros específicos a los que se hace referencia en el registro de la subasta de 1601, su presencia de todos modos indica que los libros de retratos estaban en circulación y que, probablemente, los pintores los usaban en Quito desde principios de la Colonia.

Un ejemplo documentado del empleo de un libro de retratos por artistas locales se registra en un reporte de 1613 de las exequias de Margarita de Austria, en el cual un grupo de pintores (los cuales no se nombran) iba a producir 27 lienzos de tamaño natural de "la descendencia de la casa de Austria desde pipino primero duque de brabantia hasta el Rey Don Felipe segundo" que se debían hacer en base a los grabados en "un libro que compuso Juan baptista Vrientino de Antuerpia"<sup>56</sup> El texto que menciona este reporte es *Ducum brabantiae chronica* por Hadriani Barlandi, publicado en Amberes por la Imprenta Plantin en 1600. El volumen estaba ilustrado con grabados de retratos de los duques y duquesas de Brabante, desde Pipino I a Felipe II, proporcionados a la imprenta por Ioan Baptista Vrients<sup>57</sup> Los volúmenes ilustrados de las vidas de hombres y mujeres famosos, así como los santos, la Virgen y Cristo, constituían un compendio visual de fuentes y modelos para las pinturas de artistas locales.

Las cartillas, cuyo propósito era la enseñanza de lectura y escritura, eran abundantes y populares en tiendas locales, y a menudo incluían imágenes impresas como recursos pedagógicos y memorísticos, en particular, escenas religiosas que les daban una doble función como libros de catecismo.<sup>58</sup> Durante el siglo XVI, miles de cartillas ilustradas con imágenes impresas fueron enviadas al continente americano, y otras fueron producidas en Ciudad de México y en Lima, para la enseñanza de niños y neófitos nativos.<sup>59</sup> En Quito,

55. *Ibíd.*

56. Citado por Vargas, *El arte ecuatoriano*, 236-237.

57. Para un análisis más exhaustivo e ilustraciones de *Ducum brabantiae chronica*, en Webster, *Lettered Artists...*

58. Sobre cartillas que incluyeron imágenes religiosas véase M. I. González del Campo, "Cartillas de la doctrina cristiana, impresas por la catedral de Valladolid y enviadas a América desde 1583". En *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*, vol. 1 (Pamplona: Universidad de Navarra, 1990).

59. En 1580 la imprenta Cromberger en Sevilla habría emitido 2.000 "cartillas de enseñar a leer" para envío a las Américas. Estabridis, *El grabado en Lima...*, 32.

las cartillas aparecen en los registros de venta con gran frecuencia en el siglo XVI y principios del siglo XVII.<sup>60</sup> Las cartillas representaban una introducción formativa en el mundo de la lectura y las imágenes para los neófitos. Sin lugar a dudas, las cartillas ilustradas constituyen un aspecto importante de la cultura visual colonial que a menudo es pasado por alto.

Otro tipo de libro que con frecuencia se importaba y vendía en Quito en grandes cantidades no contenía ni texto ni imágenes: el libro de memoria. Estos volúmenes pequeños, de bolsillo, mencionados en las historias de Cervantes, venían en dos tipos a comienzos de la Edad Moderna, pero ambos enfatizaban que fueran portátiles y eficientes.<sup>61</sup> El primer tipo estaba hecho de pequeñas tablillas de piedra, pizarra, marfil o papel recubierto de barniz liso, a veces encuadernado lujosamente en madera, cuero o tela, y que a menudo venía equipado de agujas de metal o hueso con gemas de color; o carbón, palitos de tiza o plumas especialmente fabricadas para escribir en las diferentes superficies. Ambos tipos compartían la característica de que podían borrarse: sus superficies eran palimpsestos que se limpiaban y volvían a usar para escribir. Un segundo tipo de libro de memoria era un pequeño libro de páginas en blanco donde el propietario podía anotar incidentes diarios, ideas, precios, obligaciones, bosquejos o dibujos y otros detalles, para no olvidarlos.<sup>62</sup>

Los libros de memoria aparecen registrados muy frecuentemente en los recibos de venta en Quito a principios de la Colonia. Los mayoristas los importaban en grandes cantidades, y las ventas minoristas muestran que muchos individuos los adquirían. Varios ejemplos destacan que los libros de memoria eran muy populares, económicos y fáciles de encontrar. En 1581 el

60. Las cartillas se vendieron en Quito en grandes cantidades durante ese período. Véase "Gaspar de Aguilar", 1580-1586, f. 1534v; "Diego Bravo de la Laguna", f. 129r; "Francisco García Durán", 1601, f. 24v. Para cartillas e imágenes asociadas en España y Nueva España véase Roger Chartier, "Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación", *Co-Herencia* 4:7 (2007): 103-117; González del Campo, "Cartillas de la doctrina cristiana...", 181-193; Carmen Castañeda García, "Libros para la enseñanza de la lectura en la Nueva España, siglos XVIII y XIX: cartillas, silabarios, catones y catecismos". En *Lecturas y lectores en la historia de México*, coord. por Carmen Castañeda García, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma (Ciudad de México: CIESAS, 2004), 35-66. Para el Perú, véase Víctor Infantes y Ana María Pereira, *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII y XVIII* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003); J. Torre Revelló, "Las cartillas para enseñar a leer a los niños en la América española", *Thesaurus* 15 (1960): 214-234.

61. Para libros de memoria véase Roger Chartier, *Inscribir y borrar: cultura escrita y literaria (siglos XI-XVIII)* (Buenos Aires: Katz, 2006), 48-60; Antonio Castillo Gómez, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro* (Madrid: Akal, 2006), 61-70.

62. Castillo Gómez señala un texto de 1509 en España que ofrece una descripción de dos libros de memoria como "dos libros de dibujar". *Ibíd.*, 64.

cliente minorista Marcial de los Reyes adquirió “seis libros de memoria dos pesos dos tomines”.<sup>63</sup> Ese mismo año el mercader local Hernando Ramírez anotó en su inventario “una docena de libretes de memoria” entre la mercancía de su pulpería,<sup>64</sup> y una venta de 1601 incluyó 17 libros de memoria.<sup>65</sup> Una venta de 1613 por el comerciante Juan de Alarcón enfatiza que dichos artículos eran de uso personal y altamente portátiles: “doze libritos de memoria a quatro rr[eale]s”, seguidos inmediatamente por “doze estuches de faltriguera a diez rr[eale]s”.<sup>66</sup> En Quito, durante todo el siglo XVI y principios del XVII, se encuentran documentos con ejemplos de la venta de libros de memoria, y algunos incluyen estuches especiales para llevarlos.<sup>67</sup> Es probable que los compradores de los libros de memoria los usaban principalmente para anotaciones textuales y numéricas; sin embargo, también pueden haber servido para las necesidades de los artistas. De cualquier manera, la amplia disponibilidad de tales artículos en el mercado local es indicativa de un interés en llevar un registro textual/numérico, y tal vez visual, que parece haber sido bastante común entre la población local.

Si bien no se han encontrado registros de compras hechas por artistas de estampas o libros ilustrados en este período, y los pocos testamentos existentes de artistas rara vez mencionan estampas o libros entre sus posesiones, los contratos artísticos y muchas pinturas existentes son evidencia del uso de grabados como fuentes y modelos para tipos de figura, composiciones y temas iconográficos. Los artistas de Quito copiaron, adaptaron y transformaron las imágenes de las estampas para servir a las necesidades locales; pero, sobre todo, dichos artistas lograron la metamorfosis de imágenes pequeñas, típicamente en blanco y negro, en pinturas extensas de colores vívidos gracias a su propia técnica para fabricar, mezclar y aplicar un amplio espectro cromático de pigmentos y otras sustancias adquiridas en el mercado local.

## LOS MATERIALES PARA PINTAR

Las materias primas e implementos de pintura estaban disponibles ampliamente en el Quito de principios de la Colonia. Los pintores y mecenas podían seleccionar de varios tipos de apoyos: paneles de madera, planchas de piedra o metal, y varias calidades de textiles que incluían ruán de fardo, *melinze* y cañamazo, comúnmente utilizados en pinturas de caballete. Las

63. “Gaspar de Aguilar”, 1580-1586, ff. 323r-324v.

64. *Ibíd.*, ff. 350v-351v.

65. “Francisco García Durán”, 1601, ff. 20r-30r.

66. “Francisco de Zarza”, 1613, AHMCP, fondo J. J. C., .00206, ff. 24r-25r.

67. Para ejemplos adicionales véase “Francisco García Durán”, 1601, f. 28r.

tiendas locales vendían por peso una vasta gama de tintes, pigmentos y tintas en polvo locales e importados. Se ofrecían cantidades de pinceles grandes y pequeños, así como libritos de pan de oro y pan de plata, junto con bol arménico, que servía de base para el elaborado estofado de oro y plata de esculturas policromadas y otros objetos. Las tiendas locales tenían en sus almacenes varias resinas, gomas, bálsamos, ceras, pegamentos y lacas, como liquidambar, acíbar (aloe), candelilla, copal y menjú (bálsamo aromático), junto con muchos tipos de aceites que pudieron haber sido de utilidad para los pintores. Ya que estos materiales tenían usos múltiples en medicina, cocina, confección de textiles, así como producción artística, no siempre es posible determinar con precisión su utilización final a partir de los documentos registrados en archivos.

Los pintores que producían obras para el mercado abierto, que se vendían ya hechas por un mercader o por el pintor mismo, tenían que comprar sus propios lienzos o paneles de madera y otros materiales. Las tiendas locales vendían paneles de madera, en particular de cedro, que era adecuado para pinturas y otros usos. Por ejemplo, el inventario de la subasta de Durana en 1601 incluía “cinquenta e dos tablas de çedro grandes y pequenas”<sup>68</sup> En los documentos registrados abundan ejemplos de pintores que adquirieron cantidades de textiles, especialmente ruán de fardo y *melinze*, telas de hilado plano usualmente hechas de lino o cáñamo que con frecuencia se usaban como bases de pintura.<sup>69</sup> Por ejemplo, en 1599, el pintor Luis de Ribera compró 20 varas de ruán de fardo de un vendedor local, junto con otros textiles y mercadería.<sup>70</sup> En 1612 el pintor Mateo Mexía compró cuatro varas de ruán de fardo, y en 1620 hizo una compra más grande en la que adquirió 65 varas de la misma tela junto con 80 varas de *melinze*.<sup>71</sup> En 1622 el pintor Juan Fonte compró 47 varas de ruán de fardo del comerciante Pedro Sánchez de Olea,<sup>72</sup> y en 1628 el maestro pintor Sebastián de Herrera adquirió 50 varas de la misma tela de una tienda local.<sup>73</sup> A partir de estos y otros ejemplos, el precio

68. “Diego Rodríguez Docampo”, 1601, f. 461v.

69. Ruán de fardo y *melinze* (*melinçe*, *melinxe*, *melinje*) figuraban entre los lienzos más comunes para pintura de caballete durante los siglos XVI y XVII. Véase Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000), 233-246. Ruán, un tipo de textil asociado con la ciudad francesa de Rouen, se define como un lienzo de lino fino y delgado. *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*, dir. por María Jesús Mancho Duque (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000-2013), <http://dicter.usal.es/>.

70. “Francisco García Durán”, 1598, ANE, Notaría 1.ª, vol. 10, ff. 783v-784v.

71. “Alonso Dorado de Vergara”, 1611-1612, *Ibíd.*, vol. 73, ff. 1518r-1518v; “Gerónimo Heredia”, 1619-1620, *Ibíd.*, vol. 91, ff. 781r-781v.

72. “Gerónimo de Heredia”, 1621, *Ibíd.*, vol. 98, ff. 118r-118v.

73. “Gerónimo de Castro”, 1628, *Ibíd.*, Notaría 5.ª, vol. 10, ff. 451r-451v.

por vara de ruán de fardo variaba entre 6,5 reales y un *patacón*; entonces, los lienzos de las pinturas constituían un porcentaje significativo de su costo.

En el caso de pinturas por comisión, el mecenas usualmente era el responsable de proporcionar los lienzos o soportes, pero no los colores ni otros materiales. Un ejemplo, entre muchos, es el contrato celebrado en 1630 entre Miguel de Aguirre y el pintor andino Miguel Ponce con el fin de producir 27 pinturas, para las cuales el mecenas acordó proporcionar 54 varas de *melinze* y los bastidores de madera requeridos, mientras que Ponce iba a proporcionar todos los pigmentos.<sup>74</sup> El requisito usual de que los mecenas aportaran los soportes para las pinturas sirve para aclarar contratos como el del canónigo Mera y Arellano en 1619 por el cual compró 21 pinturas al óleo, además de “quarenta Varas de rruan de fardo, a rrazon de a Un patacon, cada Vara”,<sup>75</sup> indicando que planeaba comisionar un gran número de pinturas, para las cuales iba a proporcionar los lienzos.

La típica división de responsabilidad por los materiales registrada en las comisiones de pintura, donde el mecenas proporcionaba el soporte y el pintor aportaba los colores y otros materiales, subraya un aspecto crucial del oficio del pintor: la posesión de conocimientos científicos o alquímicos especializados respecto a la preparación y aplicación de pigmentos, agentes aglutinantes, secantes y barnices. Los pintores empleaban técnicas y fórmulas específicas para la manufactura y preparación de los colores, para moler, mezclar y disolver una variedad de pigmentos vegetales, minerales y animales en aceites, resinas, gomas y otros aglutinantes.<sup>76</sup> La adquisición de este vasto conocimiento profesional les permitía producir efectos de color vibrante y duradero en las superficies pintadas. Los pintores eran, por fuerza de su oficio, maestros en la química de colores y materiales.

El historiador del arte español Ángel Justo Estebaranz ha lamentado la escasez de información respecto a pigmentos en la documentación del siglo XVII tardío en Quito.<sup>77</sup> En efecto, algunos académicos han señalado los colores oscuros y relativamente monocromos de las pinturas del siglo XVI y principios del siglo XVII como indicadores de la falta de variedad cromática

---

74. “Diego Rodríguez Docampo”, 1630, *Ibíd.*, Notaría 1.<sup>a</sup>, vol. 137, ff. 822v-824r. “y el dicho miguel de aguirre a de dar al dicho miguel ponze çincueta y quarto Varas de melinze y bastidores nesçesarios para la pintura”.

75. “Diego Rodríguez Docampo”, 1619, *Ibíd.*, Notaría 6.<sup>a</sup>, vol. 26, f. 68r.

76. Para las fórmulas y técnicas empleadas por pintores en Quito durante el siglo XVIII, véase José María Vargas, *Manuel Samaniego y su tratado de pintura* (Quito: Santo Domingo, 1975), 39-113. Aunque Samaniego escribió su tratado a finales del siglo XVIII, muchas de las prácticas y fórmulas que describe debieron ser tradicionales entre los pintores de Quito.

77. Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 133.

en los pigmentos a disposición de los artistas locales.<sup>78</sup> Sin embargo, numerosos recibos de venta de fines del siglo XVI, principios del siglo XVII e inventarios de minoristas locales contradicen tales afirmaciones. De hecho, hay amplia documentación que registra gran cantidad de implementos, pigmentos y otros materiales claramente relacionados con el oficio de la pintura.

Abundaba en el mercado local una gran variedad de herramientas y materiales de donde los pintores podían escoger. En 1586 Diego de Lario compró más de cien pinceles pequeños,<sup>79</sup> y ese mismo año Diego de Benavides adquirió “ciento y treynta pinzelitos de pintar”, junto con “una libra de abayalde [sic] [...] dos maços de azul marinas [...] quatro onzas de alumbre”, todo lo cual claramente estaba destinado a ejercer el oficio de pintor.<sup>80</sup> El pigmento blanco de plomo (albayalde) se importaba de España en grandes cantidades, y aparece con frecuencia en los registros de venta del Quito de principios de la Colonia.<sup>81</sup> Una compra en 1600 por Miguel de Entreambaguas, por ejemplo, incluía “ciento y diez y nueue libras de albayalde en un cajon Tosco”, además de “doze libras de albayalde” en otro envase.<sup>82</sup> Además del blanco de plomo, los archivos donde se registra la venta de pigmentos, a menudo denominados colores, polvos o tintas, documentan la amplia variedad cromática a disposición de pintores locales (tabla 1).<sup>83</sup>

78. Suzanne Stratton, ed., *The Art of Painting in Colonial Quito* (Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2012), 24.

79. “Francisco de Corcuera”, 1586, ff. 925v-931r. Diego de Lario no es nombrado pintor en el documento.

80. *Ibid.*, ff. 919r-925r. El alumbre se empleaba para fijar los pigmentos. Diego de Benavides no es nombrado pintor en el documento.

81. Para la exportación de albayalde desde Sevilla véase José María Sánchez y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95 (2009): 45-67.

82. “Alonso Dorado de Vergara”, 1600, ff. 1050v-1051r.

83. Para los pigmentos y el rol simbólico de los colores en la pintura colonial andina, véanse los textos de Gabriela Siracusano, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005); y, “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones”. En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano* (Sevilla: Giralda / Universidad Pablo de Olavide, 2001); Pedro Querejazu Leyton, “The materials and techniques of Andean Painting”. En *Gloria in Excelsis: the Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia* (Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1986); José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1 (Lima: Banco Wiese, 1982), 266-269. Para el análisis químico de pigmentos en la pintura colonial de los Andes centrales y sureños, véanse los textos de Alicia Seldes et al., “La paleta colonial andina. Química, historia y conservación”. En *Actas del X Congreso de Abracor* (São Paulo, 2000); “Blue Pigments in South American Painting (1610-1780)”, *Journal of the American Institute of Conservation* 38, n.º 2 (1999): 100-123; “Green, Red, Yellow Pigments in South American Painting (1610-1780)”, *Journal of the American Institute of Conservation* 41, n.º 3 (2002): 225-242. Para la importación

**Tabla 1. Pigmentos citados en los documentos presentados, 1550-1650**

Pigmento	Color relacionado
achiote	naranja rojiza
albayalde	blanco
alumbre	mordiente; secante
ancorca; ancorque	amarillo oscuro
añil; índigo	azul
azafrán	naranja
azarcón	rojo anaranjado
azul	azul
azul marina (¿lapislázuli?)	azul claro o translúcido
azul subido	¿azul intenso?
bermellón	rojo
caparrosa	rojo marrón; azul verde; blanco (secante)
cardenillo	verde
cochinilla; grana	rojo intenso, carmesí
genulí	amarillo
sombranetas; tierras naturales	pigmentos pardos
tornasol	amarillo
urchilla; orquilla	violeta
verde terra	verde

En el Quito de principios de la Colonia, muchos de los colorantes mencionados en los recibos formales de venta eran probablemente importados, incluso si su procedencia se menciona solo ocasionalmente en los documentos. Un ejemplo es un recibo de venta de 1581 donde el mercader Hernando Ramírez recibió un envío de mercadería que contenía “seis papeles de tintas de flandes”.<sup>84</sup> En 1566 el mercader minorista Diego de Castro adquirió “una ochava de grana de polvo”, un colorante rojo muy apreciado derivado de la cochinilla que, en ese tiempo, probablemente se importaba de México o Centroamérica,<sup>85</sup> y una venta de 1601 incluía “doze libras y dos onças de cu-

de pigmentos europeos véase Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos...”, 45-67.

84. Entre los otros materiales comprados por Ramírez estaban “tres libras de estoraque [...] quatro mill aguas marinas [...] treinta y tres botijas de azeyte”. “Gaspar de Aguilar”, 1580-1586, ff. 350v-351v.

85. “Jácome Freile”, 1565-1566, ff. 834r-836v. Para la historia del pigmento grana co-

chinilla con caxeta".<sup>86</sup> Otro importante colorante para pintar, el índigo (añil), llegaba en grandes cantidades procedente de México y Nicaragua durante este período, y también se usaba en los numerosos obrajes para el teñido de lana a fin de producir el famoso y característico paño azul de Quito.<sup>87</sup> Una venta de mercadería en 1598 al comerciante Gaspar Báez incluía "ciento y diez libras de tinta anil de nicaragua que me bendio y entrego a tres pesos y medio cada libra".<sup>88</sup> Si bien los primeros registros sobre añil indican que era importado, en 1595 documentos en los archivos mencionan la existencia de plantaciones de índigo en las zonas rurales cerca de Quito.<sup>89</sup>

Las referencias escritas sobre los pigmentos empleados en pinturas específicas son relativamente raros en el Quito de principios de la Colonia. Entre los pocos ejemplos está un contrato de 1572 para la creación de ocho libros corales iluminados, que estipulaba exactamente qué colorantes se debían emplear en su confección. La lista incluye pan de oro, así como una variedad de pigmentos: bermellón, azul, urchilla (violeta), tornasol (amarillo), azafrán (naranja) y cardenillo (verde).<sup>90</sup> Otro raro ejemplo menciona solo un pigmento, y es un registro de compra de 1652 por el monasterio mercedario de "una libra de achiote p[ar]a sonbrear los florones del artezon del claustro".<sup>91</sup> El achiote era un pigmento vegetal que producía una fuerte tonalidad naranja rojiza. El empleo de achiote indica producción local y sugiere continuidad con las prácticas regionales de pintura prehispánica. El bermellón (sulfuro de mercurio) también pudo haber sido producido localmente, porque el pigmento tenía una larga historia de uso en los Andes precolombinos, y las minas de mercurio en la parte sur de la Audiencia fueron explotadas extensamente a principios de la Colonia.<sup>92</sup> El azafrán era un condimento importado empleado como colorante de pinturas, además de sus usos culinarios

---

chinilla en las Américas véase Elena Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2010).

86. "Diego Rodríguez Docampo", 1601, ff. 455v-456r.

87. Se mencionan, por ejemplo, "dos quintales de tinta de añil que de vos compre en seiscientos pessos y quatro tomines", "Francisco de Corcuera", 1586-1587, AHMCP, fondo J. J. C., .00198, f. 209r; "ciento y diez libras de tinta añil de Nicaragua", "Alonso Dorado de Vergara" 1598-1599, *Ibid.*, .00203, ff. 422v-423r; y "200 libras de tinta anir de Puerto Viejo", ANE, 1599-1608, serie Gobierno, caja 2, exp. 1, f. 76r.

88. "Alonso Dorado de Vergara", 1598-1599, ff. 422v-423r.

89. Lane, *Quito 1599...*, 185. En 1595, Ynés de Alarcón, dueña de un obraje en Pelileo, cultivaba tres campos de "yerba de tinta" (añil).

90. "Jácome Freile", 1562-1572, AHMCP, fondo J. J. C., .00195, ff. 14r-16r.

91. "Libro de gastos", 1644-1656, Archivo Histórico de la Orden Mercedaria de Ecuador (AHOME), C. VI, 6.4, f. 256v.

92. Para las minas de Azogues en la época colonial véase Juan Chacón Z., *Historia de la minería en Cuenca* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 1986).

y medicinales, y aparece en las listas de mercadería junto con pigmentos y otros materiales asociados con el oficio de pintor.<sup>93</sup>

Dos ejemplos de ventas de principios del siglo XVII proporcionan más detalles sobre la cantidad y variedad de pigmentos disponibles en Quito, los costos y la extensión del consumo y demanda locales. En 1600 dos mercaderes quiteños registraron la compra que hicieron de grandes cantidades de pigmentos (presuntamente importados) para la reventa en el mercado local, que incluía:

siete libras y quatro onças de cardenillo a ocho pesos libra [...] cinco libras y quinze oncas de azules subidos En quatro papeles a veinte y dos pesos libra [...] otro papel de açul con una libra y onze onças veinte y dos pesos libra [...] dos libras y m[edi]a onça de verde terra fino en dos papeles a veinte y dos pesos libra [...] dos libras de colorado fino llamado açarcon en vn papel a quatro pesos libra [...] una libra y onze onças de Urchilla como estoraque nezo sin Papel a dos pesos libra [...] quinze onças de sombranetas a dos pesos onça [...] libra y m[edi]a de ancorque a dos pesos [...] catorze onças de bermellon con papel a cinco pesos [...] una libra y siete onças de genuli con papel a peso y quatro tomines [...] dos libras y siete onças de albayalde de tetilla con papel a peso y quatro tomines [...] quarenta y quatro libras de bol armenico a quatro pesos quatro tomines.<sup>94</sup>

Además de la impresionante diversidad de pigmentos, las enormes cantidades vendidas claramente destacan la gran demanda local. Si bien la mayoría de los pigmentos mencionados en este documento eran de uso común en Europa y en toda la región andina colonial, dos merecen mención especial por su relativa rareza en los registros coloniales andinos. La naturaleza y origen del pigmento amarillo denominado “ancorque” (ancorca) son ambiguos en la literatura artística del siglo XVII, y su aparición en la región andina durante la Colonia no está documentada fuera de Quito en dicha época.<sup>95</sup> Urchilla, un pigmento violeta derivado de la fermentación de líquenes de la familia *Roccellaceae*, era producido en Malta y las Islas Canarias. Este colorante se menciona en los tratados de pintura española del siglo XVII, pero

93. Por ejemplo, una venta de mercancías en 1605 registró “otra onça de ynsençio [sic] y una de almaciza un pesso y un tomin –por una onça de albayalde un tomin– por tres onças de asafran que llebo Pedro de rrobles siete pessos y medio”. ANE, serie Testamentarias, 1588-1628, caja 1, exp. 4, 7-X-1605, f. 9r. Existe un contrato de pintura registrada en 1679, el cual especificó el empleo de azafrán como pigmento. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 268-269.

94. “Alonso Dorado de Vergara”, 1600, ff. 1097v-1108v. La mayoría de los pigmentos citados en ese documento están definidos y descritos en Zahira Veliz, *Artist’s Techniques in Golden Age Spain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); y, Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos...”. Véase también Nicholas Eastaugh et al., *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (Nueva York: Routledge, 2013), 18.

95. Veliz, *Artist’s techniques...*, 196-197, nota 4.

rara vez aparece en los documentos andinos coloniales;<sup>96</sup> sin embargo, como se indicó arriba, la urchilla estaba disponible en los mercados de Quito a principios de la Colonia.

La subasta pública de 1601 del inventario de la tienda de Martín Durana también contenía grandes cantidades de colorantes, aunque desafortunadamente no se mencionan todos en el documento:

cient pesos [por] tres libras y media de bermellon en un cañamazo y todas las demas tintas que se ynbentariaron [...] çiento y setenta y nueue pessos y çinco tomines en que se rremato en miguel de entreambasaguas çiento y treinta y tres libras y doce oncas de albayalde con un caxon y cañamazo de una bara y una quarta a un pesso y medio cada libra [...] seis arrouas y quinze libras de caparrosa de la tierra en una Petaca [...] una libra y ocho onças y ocho adarmes de cardenillo en unos papeles.<sup>97</sup>

Las grandes cantidades de pigmentos disponibles en las tiendas minoristas locales no son necesariamente un indicador de la cantidad de pinturas que se producían en ese período porque, como se mencionó arriba, muchas de estas sustancias eran empleadas en obrajes para el teñido de telas y también tenían propósitos medicinales, culinarios y otros usos prácticos. No obstante, los pintores del Quito de principios de la Colonia claramente tenían a su disposición una amplia gama de colorantes que podían comprar en las tiendas locales, y que podían adquirir en cantidades relativamente pequeñas que probablemente no ameritaban contratos escritos formales. Algunos pigmentos se obtenían localmente, pero la mayoría de los descritos arriba casi con toda seguridad eran importados de Europa u otras regiones de las Américas. El trabajo de Gabriela Siracusano corrobora el hecho de que la mayoría de estos pigmentos eran importados, y además comenta sobre la completa ausencia del pigmento genulí (amarillo de plomo) en la paleta de la pintura andina sudamericana, si bien este colorante estaba disponible en 1600 en el mercado de Quito.<sup>98</sup>

El pan de oro y plata que adornaba pinturas, altares, esculturas, elementos arquitectónicos y otros objetos era un producto abundante en el Quito de principios de la Colonia. De hecho, el siglo XVI fue testigo de un raudal de oro en la Audiencia, y la llegada del metal precioso proveniente de las minas

---

96. *Ibíd.*, 198, nota 11; Eastaugh et al., *Pigment Compendium...*, 167, 289; Sánchez y Quiñones, "Materiales pictóricos..." , 52, 62-63; Karen Diadick Casselman, *Lichen Dyes: The New Sourcebook*, 2.ª ed. (Mineola: Dover, 2001), 8-9.

97. "Diego Rodríguez Docampo", 1601, ff. 445r-474v.

98. Siracusano, *El poder de los colores...*, 41-130. La autora anota que se encuentra ocasionalmente al pigmento genulí en los documentos de venta; sin embargo, no se ha documentado todavía su presencia en la pintura colonial sudamericana.

regionales y el pillaje de objetos precolombinos de tumbas y huacas se registraba ante notarios en prodigiosa cuantía.<sup>99</sup> Si bien se importó algo de pan de oro y plata, estos productos también se fabricaban y vendían localmente por plateros y batihojas, y sus productos estaban disponibles por medio de mercaderes locales.<sup>100</sup>

El alto valor monetario del oro y la plata generó muchos registros de documentos entre artistas y mecenas que compraban o proporcionaban montos de panes de oro y plata para obras de arte. Por ejemplo, en 1597, el escultor español Diego de Robles adquirió mercadería de un comerciante local que incluía “un mill y seisçientos panes de oro e plata en treinta e dos pesos y quatro tomines”, que sin duda planeaba emplear en una comisión artística.<sup>101</sup> En 1612 el pintor Luis de Ribera recibió 30.000 panes de oro producidos por tres batihojas locales, con los cuales debía viajar al puerto de Guayaquil “para el Dorado de los galeones de Su mag[esta]d”.<sup>102</sup>

Tanto mecenas como artistas contrataban a orfebres y batihojas para que produjeran panes de oro y plata para comisiones artísticas específicas. En un ejemplo bastante típico, en 1631 el maestro platero Juan de Albear firmó un contrato con los frailes agustinos para producir “dos libros de oro batido cada semana” por un número no especificado de semanas para cubrir las necesidades de artistas que trabajaban en la iglesia y monasterio.<sup>103</sup> En 1648 el dorador y pintor Francisco Pérez Sanguino contrató al batihoja Antonio Sánchez para que lo acompañara a Riobamba, donde debía “producir el oro batido para dorar el retablo y sagrario” de una iglesia local.<sup>104</sup> Muchos de los primeros pintores quiteños combinaban los materiales y técnicas del dorado, pintura de oro, ténpera y óleo en pinturas de caballete, paneles pintados y pinturas murales, muebles, elementos arquitectónicos y varios otros objetos.

## CONCLUSIONES

Como lo indica la abundante evidencia documental, el dinámico mercado de Quito a principios de la Colonia ponía a disposición de los pintores una amplia gama de pigmentos, materiales, fuentes y modelos requeridos

99. Para la minería de oro en la Audiencia de Quito a finales del XVI, véase Lane, *Quito 1599...*, 116-145.

100. En 1621, Miguel Daza compró en una tienda local varios “libros de oro y plata batida”, “Diego Suárez de Figueroa”, 1621-1622, AHMCP, fondo J. J. C., .00207, f. 603r.

101. “Gaspar de Aguilar”, 1597-1598, ANE, Notaría 1.ª, vol. 9, ff. 167r-168r.

102. “Diego Rodríguez Docampo”, 1612, *Ibíd.*, Notaría 6.ª, vol. 19, f. 213v.

103. “Juan Martínez Gasco”, 1631, *Ibíd.*, vol. 40, ff. 422r-423v.

104. “Juan García Moscoso”, 1648-1649, *Ibíd.*, Notaría 1.ª, vol. 189, ff. 95r-95v.

para producir las numerosas obras que adornaron los edificios eclesiásticos y seculares de la ciudad. Si bien lo más probable es que la mayoría de los materiales y fuentes registrados en los documentos eran importados, los pintores indudablemente emplearon una variedad de pigmentos y materiales locales y tradicionales; pero estos rara vez quedaron registrados en los archivos. La importación de grandes cantidades de estampas, libros ilustrados y pinturas brindó a los artistas locales cuantiosas fuentes y modelos que adaptaron, interpretaron y transformaron en pinturas de colores vivos a gran escala para diferentes audiencias coloniales.

Queda una importante labor por hacer respecto a la identificación y análisis del gran corpus de pinturas y objetos pintados del siglo XVI y principios del siglo XVII existentes en los museos y colecciones privadas de Quito, la mayoría de los cuales jamás han sido catalogados y/o exhibidos. A diferencia de los Andes del sur, muy rara vez se han llevado a cabo análisis químicos de las pinturas coloniales quiteñas, si hay alguno, los resultados generalmente no han sido publicados. Tales análisis son cruciales para expandir nuestra comprensión de la cronología, composición de materiales y técnicas que caracterizaban las pinturas quiteñas a principios de la Colonia y las formas especializadas de conocimiento que poseían sus creadores. Tengo la esperanza de que la evidencia documental presentada aquí respecto al mercado de pigmentos y otros materiales empleados por los pintores quiteños a principios de la Colonia pueda inspirar, además de complementar y reforzar, tales estudios futuros.



## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

Archivo Nacional del Ecuador (ANE).

Sección Protocolos Notariales.

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHMCP).

Fondo *Jacinto Jijón y Caamaño* (J. J. C.).

Archivo Histórico de la Orden Mercedaria del Ecuador (AHOME).

### FUENTES SECUNDARIAS

Bruquetas, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

Chacón Z., Juan. *Historia de la minería en Cuenca*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1986.

- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literaria (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación". *Co-Herencia* 4, n.º 7 (2007): 103-117.
- Casselman, Karen Diadick. *Lichen Dyes: The New Sourcebook*. 2.ª ed. Mineola: Dover, 2001.
- Castañeda García, Carmen. "Libros para la enseñanza de la lectura en la Nueva España, siglos XVIII y XIX: cartillas, silabarios, catones y catecismos". En *Lecturas y lectores en la historia de México*, coordinado por Carmen Castañeda García, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma, 35-66. Ciudad de México: CIESAS, 2004.
- Castillo Gómez, Antonio. *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Madrid: Akal, 2006.
- DICTER. *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*, dirigido por María Jesús Mancho Duque. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000-2013. <http://dicter.usal.es/>.
- Eastaugh, Nicholas, Valentine Walsh y Tracey Chaplin. *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Estabridis Cárdenas, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- Estebaranz, Ángel Justo. "La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII". En *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Vol. 1, 305-310. Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Canarias / Anroart, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011.
- González del Campo, M. I. "Cartillas de la doctrina cristiana, impresas por la catedral de Valladolid y enviadas a América desde 1583". En *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*. Vol. 1, 181-193. Pamplona: Universidad de Navarra, 1990.
- González Suárez, Federico. *Historia general de la República del Ecuador*. Vol. 3. Quito: Imprenta del Clero, 1892.
- Gutiérrez, Ramón, y Graciela Viñuales. "San Francisco de Quito". *Trama* 1 (1977): 36-38.
- Infantes, Víctor, y Ana María Pereira. *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII y XVIII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Lane, Kris. *Quito 1599: City and Colony in Transition*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002.
- Libro de proveimientos de tierras, cuadras, solares, aguas, etc.*, transcrito por Jorge A. Garcés. Quito: Imprenta Municipal, 1941.
- Méndez Casal, Antonio. "El pintor Alejandro de Loarte". *Revista Española de Arte* 12, n.º 4 (diciembre 1934): 189-192.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Vol. 1. Lima: Banco Weise, 1982.

- Miranda Ribadeneira, Francisco. *La primera imprenta ecuatoriana; su primer promotor; el primer impresor, 1755-1955*. Quito: Consejo Municipal de Ambato, 1955.
- Phipps, Elena. *Cochineal Red: The Art History of a Color*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2010.
- Querejazu Leyton, Pedro. "The Materials and Techniques of Andean Painting". En *Gloria in Excelsis: the Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, 78-82. Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1986.
- Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. Ciudad de México: Ars, 1948.
- Salvador Lara, Jorge. *Quito en la poesía del período hispánico: discurso de incorporación del académico correspondiente*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1970.
- Sánchez, José María, y María Dolores Quiñones. "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95 (2009): 45-67.
- Stratton, Suzanne, editora. *The Art of Painting in Colonial Quito*. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2012.
- Seldes, Alicia, Gabriela Siracusano, José E. Burucúa, Marta Maier y Gonzalo Abad. "La paleta colonial andina. Química, historia y conservación". En *Actas del X Congreso de Abracor*, 155-164. Sao Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_, José E. Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta Maier y Gonzalo Abad. "Green, Red, Yellow Pigments in South American Painting (1610-1780)". *Journal of the American Institute of Conservation* 41, n.º 3 (2002): 225-242.
- \_\_\_\_\_, José E. Burucúa, Marta Maier, Gonzalo Abad, Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano. "Blue Pigments in South American Painting (1610-1780)". *Journal of the American Institute of Conservation* 38, n.º 2 (1999): 100-123.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, 425-444. Sevilla: Giralda / Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Torre Revelló, J. "Las cartillas para enseñar a leer a los niños en la América española". *Thesaurus* 15 (1960): 214-234.
- Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Samaniego y su tratado de pintura*. Quito: Santo Domingo, 1975.
- Veliz, Zahira. *Artist's Techniques in Golden Age Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Webster, Susan V. "Art, Identity, and the Construction of the Church of Santo Domingo in Quito". *Hispanic Research Journal* 10, n.º 5 (2009): 430-434.
- \_\_\_\_\_. "La presencia indígena en el arte colonial quiteño". En *Esplendor del Barroco quiteño / Himmel aus Gold: Indianischer Barocks aus Ekuador*, editado por Ximena Carcelén, 38-50. Quito / Hamburgo: FONSA / Museum für Völkerkunde, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Lettered Artists and the Languages of Empire: Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. Austin: University of Texas Press, en prensa.
- \_\_\_\_\_. *Quito, ciudad de maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Abya-Yala, 2012.