

El circuito artístico entre Sevilla y Quito en 1586. Pinturas, libros y materiales de arte en la flota del general Miguel de Eraso y Aguilar

*The art circuit between Seville and Quito in 1586. Paintings, books,
and art supplies on the fleet of General Miguel de Eraso y Aguilar*

*O circuito artístico entre Sevilha e Quito em 1586. Pinturas, livros e
materiais de arte na frota do General Miguel de Eraso y Aguilar*

Juan Carlos Bermeo Lema

Universidad de Sevilla, España
juanbermeol@hotmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i50.777>

Fecha de presentación: 28 de enero de 2019
Fecha de aceptación: 23 de abril de 2019

Artículo de investigación



RESUMEN

Este artículo estudia los registros de navíos de la flota del general Miguel de Eraso y Aguilar, quien partió con 32 navíos desde Sevilla a Tierra Firme en el año de 1586. Estos registros proporcionan información relacionada con el arte y el material artístico transportado por mercaderes y comisionados vecinos de Quito, quienes formaron compañías comerciales para proveer de productos al mercado local. Además, se incluye la tipología, cantidad y valor de varios bienes artísticos y de algunos materiales utilizados en el arte de la pintura y en el dorado en Quito.

Palabras clave: historia latinoamericana, historia del arte, siglo XVI, Sevilla, Quito, circulación, flota mercante, mercado del arte, comerciantes, materiales pictóricos.

ABSTRACT

The present article examines the records of the ships of the fleet of General Miguel de Eraso y Aguilar, who set sail from Seville with 32 ships heading for Tierra Firme (Mainland province) in 1586. Information was obtained from these records about the art and art supplies carried by merchants and shipping agents residing in Quito, who established trading companies to supply goods to the local market. They also include the typology, amount, and value of the various art goods and supplies used for painting and gilding in Quito.

Keywords: Latin American history, art history, sixteenth century, Seville, Quito, circulation, shipping fleet, art market, merchants, pictorial materials.

RESUMO

Este artigo estuda os registros de navios da frota do General Miguel de Eraso e Aguilar, que partiu com 32 navios desde Sevilha a Terra Firme no ano de 1586. De tais registros, a informação relacionada com a arte e o material artístico transportado por mercadores e comissionados vizinhos de Quito, os quais formaram companhias comerciais para fornecer produtos ao mercado local. Além disso, se inclui a tipologia, quantidade e valor de vários bens artísticos e de alguns materiais utilizados na arte da pintura e do dourado em Quito.

Palavras chave: História latino-americana, história da arte, Século XVI, Sevilha, Quito, circulação, frota mercantil, mercado da arte, comerciantes, materiais pictóricos.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno del comercio de arte entre Sevilla y la antigua Audiencia de Quito no ha sido abordado ni se ha mostrado interés en investigarlo de manera profunda; sin embargo, en los últimos años Susan Webster y Ángel Justo Estebaranz nos han proporcionado información sobre el mercado interno de obras artísticas y materiales pictóricos presentes en Quito a finales del siglo XVI y durante el XVII.¹

Sabemos que en el mercado virreinal quiteño se podía conseguir todo tipo de obras artísticas y materiales de pintura necesarios para emprender los pedidos de los vecinos de la ciudad y de las comunidades religiosas. Estos bienes en su mayoría fueron llevados por mercaderes que obtenían los productos en las grandes ferias de Tierra Firme o en su defecto desde Sevilla y otras regiones de España.

Justamente una de las flotas de suministro partió desde España en 1586 bajo el mando del general Miguel de Eraso y Aguilar. Ya en Cartagena de Indias, Eraso daba cuenta al rey de su viaje al mando de “La Flota de los Galeones de Tierra Firme”,² tal como era conocida entonces la ruta que desde Sevilla partía hacia los puertos de Cartagena y Nombre de Dios en América. Eraso partió con toda la flota reunida en Cádiz a finales de octubre de 1586. Su flota estaba compuesta por 32 navíos más la nao almiranta y capitana. En estos navíos viajaba, entre otros comerciantes vecinos de Quito, el mercader Marcos de Mendiola, asentado en esta ciudad. Mendiola, en diciembre de 1585, había contratado con el escultor Juan Bautista Vázquez “El Viejo” la hechura de una imagen de Nuestra Señora y otra de Santa Lucía en su tabernáculo.³ En vista de la carencia de información sobre el paradero de estas obras una vez arribadas a su destino –que entendemos fue Quito o

1. Para conocer más sobre el tema, véase Susan Webster, “Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 43 (enero-junio de 2016): 37-64. <http://hdl.handle.net/10644/5228>; Susan Webster, *Lettered artists and the languages of empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito* (Texas: Universidad de Texas Press, 2017). Ángel Justo Estebaranz, *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011).

2. Archivo General de Indias (AGI). *Patronato*, 255, n.º 2, G.2, R.1, General Miguel de Eraso: relación sobre su viaje y armada, carta del 27 de enero de 1587.

3. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Legajo 7388P, f. 589v. Contrato de obra entre el escultor Juan Bautista y Alonso Atabalipa. La noticia del contrato la dio a conocer el profesor Palomero, véase Jesús Palomero, “Juan Bautista Vázquez el Viejo, Mercader de arte y de ropa con Indias”. En *Actas del II Congreso Internacional Los Franciscanos en el Nuevo Mundo (Siglo XVI) La Rábida 1987*, 895-903 (Madrid: Editorial Deimos, 1988).

por lo menos Tierra Firme–, vimos necesario realizar un seguimiento de los registros de navíos que viajaron al nuevo mundo en 1586, a fin de localizar a Marcos de Mendiola y su carga. La búsqueda de este mercader propició la realización de este artículo mientras revisábamos los manuscritos.⁴

Después de la revisión sabemos que Marcos de Mendiola viajaba como pasajero en la flota de Eraso, sin embargo, las obras encargadas a Bautista Vázquez no fueron localizadas. Seguramente se registraron en alguno de los otros 18 navíos que no podemos revisar, ya que no existen sus registros en el Archivo de Indias, o por lo menos no están localizados. Por tal motivo, el estudio presenta únicamente una muestra representativa del cargamento que se destinó para Quito. A pesar de ello, los datos obtenidos tienen su importancia porque la mayoría son inéditos y nos muestran que al mercado quiteño ingresaron objetos artísticos y materiales de arte de los cuales no teníamos noticia.

De igual manera, pudimos constatar la presencia de varios mercaderes vecinos de Quito que viajaron a España a fin de adquirir una serie de productos que, posteriormente, serían vendidos a los vecinos y artesanos de Quito en las distintas tiendas y plazas que existían para el efecto. Entre estos productos se incluyeron varios materiales utilizados en el arte de la pintura y un pequeño número de lienzos que confirman el tráfico artístico existente entre Sevilla y la antigua Real Audiencia de Quito. Al respecto presentamos una relación de los productos enviados, incluyendo su valor en Sevilla y su costo pagado una vez se compraron en el mercado quiteño. Así también, incluimos una lista de vecinos de Quito que participaron con sus caudales y formaron compañías para la compra de mercadería, entre la que se incluía: arte, libros y materiales de pintura.

Principalmente, el cuerpo documental del artículo comprende los resultados obtenidos de la revisión y análisis de 14 registros de navíos, cuyos manuscritos digitalizados se localizan en el portal PARES del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, que pertenecen a los fondos del Archivo General de Indias.⁵ Los manuscritos forman parte de la sección *Contratación*, serie Registros de ida del año de 1586, flota del general don Miguel de Eraso y Aguilar.

4. Este estudio se engloba dentro del proyecto de tesis doctoral para la Universidad de Sevilla relacionado con esculturas y escultores que viajaron desde España a Quito en los siglos XVI y XVII. Además, hay un segundo estudio en vías de publicación que trata sobre los envíos cargados en los navíos de Eraso destinados a ciudades en los actuales Perú y Colombia.

5. El Portal de Archivos Españoles (PARES) es un proyecto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte destinado a la difusión en internet del Patrimonio Histórico Documental Español conservado en su red de centros. <http://pares.mcu.es/>.

MERCADERES VECINOS DE LA REAL AUDIENCIA DE QUITO QUE CARGARON EN LA FLOTA DE MIGUEL DE ERASO

El fenómeno del tráfico ultramarino de la llamada “carrera de Indias” fue facilitado por el trabajo de mercaderes, comisionados y factores de comercio tanto españoles como americanos, llamados estos últimos “peruleros”. Entre estos, creemos importante señalar que para 1586 se organizó un grupo de mercaderes y comisionados vecinos de Quito, quienes viajaron a los reinos de Castilla para nutrirse de bienes muy necesarios e inexistentes en la audiencia. Del gran capital que llevaron para la compra de diversos productos, estos invirtieron un total de 1.212 pesos en la adquisición de materiales utilizables en el arte de la pintura, cuyo detalle de compra por mercader se aprecia en el siguiente cuadro:

Cuadro 1
Valores en pesos invertidos en materiales para pintura cargados en Sevilla por mercaderes vecinos de Quito en 1586

Mercader	Resinas	Textiles	Pigmentos	Total en pesos
Andrés de Medina		5,88		5,88
Carlos del Arco	22,37	154,22		176,59
Francisco Moreno Costilla	10,00	486,10	12,12	508,22
Felipe Moreno		65,29		65,29
Garci Sánchez de Carvajal	3,00	61,10		64,10
Marcos de Mendiola		9,85		9,85
Toribio de Cortiguera	7,12	211,27	163,81	382,20
Capital total invertido				1.212,13

Fuente: Archivo General de Indias (AGI), Sección *Contratación*. Flota de Tierra Firme del año de 1586. Signaturas: contratación, 1084, n.º 2; contratación, 1084, n.º 4; contratación, 1085, n.º 1; contratación, 1085, n.º 2; contratación, 1085, n.º 4; contratación, 1085, n.º 5; contratación, 1086, n.º 1.

Elaboración propia.

En el análisis de los registros de carga de los navíos destinados a Tierra Firme es notorio que en este grupo de comerciantes quiteños existen estrechas relaciones comerciales muy vinculantes, ya que muchas veces se consiguan las mercaderías entre ellos mismos a fin de que sean reclamadas en

los puertos de Nombre de Dios o Cartagena y asegurar su traslado hasta las distintas ciudades de la audiencia, principalmente Guayaquil y Quito; además, a excepción de Leonardo de Cortiguera, la totalidad de los mercaderes cargaron sus productos en el navío San Salvador, lo que podría indicar que interactuaban en todo momento. Es evidente que las relaciones comerciales entre los mercaderes, comisionados y los vecinos de Quito que participaron con sus caudales, se legalizaron a través de las llamadas “escrituras de compañías”, estableciendo condiciones y obligaciones muy definidas para cada uno de los intervinientes, circunstancia que aseguraba la inversión y definía las comisiones a cobrar.

Entre los mercaderes que trabajaron para nutrir el mercado quiteño tenemos los siguientes:

Garci Sánchez de Carvajal. En su registro apenas da señas de su origen, vecindad o destino de su cargamento.⁶ Lo hemos relacionado con Quito porque en ausencia suya, la mercadería la podía recibir tanto Marcos de Mendiola como Carlos del Arco y Felipe Moreno, vecinos y mercaderes todos de Quito. Sánchez afirmaba que la mercadería va a su cuenta y riesgo, y de las personas a quien toca y pertenece y que no menciona en el registro.

Carlos del Arco consignó su mercancía tanto a Marcos de Mendiola como a Garcí Sánchez. Cualquiera de ellos debía entregársela a Carlos del Arco, Francisco Moreno del Arco o Baltasar de Alarcón, vecinos de Quito, quienes habían puesto dinero “por tercias partes” en el cargamento registrado en el navío San Salvador.⁷ Intervenían también con sus caudales Juan López Hurtado y Alonso Moreta, de igual manera avecindados en Quito.

Felipe Moreno mantenía una compañía con Alonso de Troya, vecino de Quito. Su cargamento iba consignado tanto a sí mismo como a Troya. En ausencia de ambos podían recibir la carga los mencionados Mendiola, Sánchez o del Arco.

Marcos de Mendiola es el principal mercader vecino de Quito en esta flota. Seguramente realizó varios registros de carga en distintas naos. En la nao San Salvador registró mercadería por un valor de 247.105 maravedíes. Llevaba tejidos, mercería, sombreros, especias, espejos, escribanías, acero, entre otros productos. En algunos registros consigna su cargamento a sí mismo o a su hermano Juan de Mendiola, y en ausencia de ambos a Juan de la Fuente y Alonso de Pesquera, residentes en la ciudad de Nombre de Dios y Panamá, para que cualquiera de ellos las reciba, guarde y entregue a Marcos o Juan de Mendiola.⁸

6. AGI. *Contratación*, 1085, n.º 1, Registro del navío San Salvador, s. f., imagen 201.

7. *Ibíd.*, imagen 459.

8. *Ibíd.*, imagen 61.

Francisco Moreno Costilla en su registro⁹ indica que fue comisionado por una serie de vecinos de Quito para la compra de mercadería valorada en 368.744 maravedíes, cuyo contenido variaba entre textiles, papel, ropa, calzado, espejos, jabón. El cargamento estaba destinado a Nombre de Dios. En su ausencia podían recibirla Antonio Correa, Pedro Rodríguez Zambrano o Melchor García de Robledo. Todos los productos iban por cuenta y riesgo de Francisco Moreno del Arco, Francisco de Cabrera, del licenciado Rodrigo de Carvajal, Catalina Machada, Miguel de Aguirre, Francisco de Saldoña (o Saldaña), Alonso Martín de Amores, Antonio de Navarrete, y procedían del oro que se entregó a Moreno Costilla en Quito. Así mismo había mercadería del capitán Alonso de Villanova y Juan Rodríguez de la Fuente.

De Francisco Moreno Costilla tenemos algunas noticias que constatan su vecindad en Quito por algunas deudas y pagos efectuados a la Caja Real de la Audiencia de Quito por la mercadería que ingresaba, aunque al parecer acostumbraba cometer fraudes y otros delitos por las varias causas abiertas que mantenía con la audiencia y sus acreedores, hasta que finalmente fue desterrado.

En las cuentas de la fábrica de la iglesia Catedral de Quito entre 1566 y 1570 aparece un Francisco Moreno mercader, quien pensamos podría tratarse de Moreno Costilla o Francisco Moreno del Arco. El asiento del pago dice: “yten pago a Francisco Moreno mercader cient pesos de plata corriente por un candelero grande açofar y otras cosas contenidas en el dicho libramyento el qual mostro carta de pago”.¹⁰

Toribio de Cortiguera realizó varias cargas en distintas naos de la flota. En la nao San Salvador registró mercancía “consignada a Juan Rodriguez de la Fuente vezino de Quito del Piru a quien se an de Entregar En la çiudad de Cartajena o En la de *Nombre* de Dios del reyno de Tierra Firme”.¹¹ El dinero para la compra fue entregado a Cortiguera en Quito el 21 de marzo de 1585, según escritura ante Francisco de Corcuera por la compañía que tenía con el capitán Alonso de Villanova de Zayas. A esto se sumó el dinero recibido en Chimbo de Juan de Ortega Osorio y en Guayaquil de Pedro de León Ávila. Juan Rodríguez de la Fuente invirtió, en el efecto, 179.624 maravedíes, mientras Alonso de Villanova invirtió 737.484 maravedíes. Por la compañía entre Rodríguez y Villanova, 146.076 maravedíes, don Fernando Abarca Maldonado, corregidor administrador del obraje de Chimbo, invirtió 88.109 maravedíes, sumando un total de 1'151.293 maravedíes (4.232 pesos).

9. *Ibíd.*, imagen 73.

10. AGI. *Quito*, 80, n.º 6, Cuentas que se han tomado a los arrendadores de la ciudad de Quito en lo referente a la fábrica de la iglesia Catedral y memoria de los acrecentamientos desde que llegó el obispo fray Pedro de la Peña, f. 12r.

11. AGI. *Contratación*, 1085, n.º 1, Registro del navío San Salvador, f. 144r. Imagen 275.

La mercadería, una vez recibida en Nombre de Dios, debía enviarse a Quito consignada a sus dueños.

En otro registro Cortiguera consigna mercadería para Diego Navarrete escribano público de Guayaquil, o para su hijo Antonio Navarrete. En ausencia de estos la podría recibir Marcos de Mendiola o Felipe Moreno, “mercaderes de Quito que van en esta flota”.¹² Si estos faltaren se debía entregar a Garcí López de Morales o Juan Rodríguez Bautista alguacil mayor y vecinos de Panamá “para que El que las rescibiere Las Enbie o llebe a los dichos Diego y Antonio de Navarrete su hijo cuyas son a la dicha çiudad de Guayaquil”.¹³

En un nuevo registro Cortiguera consigna cargamento a Francisco de Santamaría, vecino de Quito, quien lo tendría que recibir en Cartagena o Nombre de Dios o donde lo pidiere; a tal efecto se consignaba a Garcí López de Morales, mercader residente en Panamá, o a Fernán Núñez de Silva mercader vecino de Panamá para que lo envíe a Quito consignado a Santamaría.¹⁴

El mercader Leonardo de Cortiguera, vecino de Sevilla, enviaba un cargamento de libros dispuestos en tres cajas numeradas y marcadas.¹⁵ El total ascendía a 15.368 maravedíes (56,5 pesos), por los cuales debía pasar por el almojarifazgo de Indias para pagar los impuestos, a más de los 612 maravedíes que pagó por derechos de avería. El destinatario era el clérigo presbítero Martín de Gaviria, vecino de Quito, a quien se había de entregar la mercadería en Cartagena o Nombre de Dios. En su ausencia la podía reclamar Juan de Vivero, Juan de Polanco, Beltrán de Aldaz o el capitán Juan Rodríguez Bautista. La consigna indicaba que cualquiera que recogiera la carga debía enviarla a Panamá y desde allí a Santiago de Guayaquil, destinada a Gaviria, y por su ausencia a Diego Navarrete y Antonio Navarrete su hijo o a Toribio de Castro, vecinos de Guayaquil. La consigna además indicaba que los libros debían venderse y el dinero obtenido enviarlo a Leonardo de Cortiguera, dueño del cargamento. Por otro lado, no sabemos si Leonardo de Cortiguera es el mismo Toribio de Cortiguera utilizando un segundo nombre o dos personas distintas con algún parentesco, aunque sí sabemos con certeza que están estrechamente relacionados porque envían la carga a los mismos consignatarios.

Finalmente, el mercader vecino de Loja Andrés de Medina había viajado a Sevilla a proveerse de mercadería. Medina registró varias piezas de

12. *Ibíd.*, f. 196r, imagen 146.

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*, s. f., imagen 283.

15. AGI. *Contratación*, 1084, n.º 4, Registro del navío Nuestra Señora de la Victoria, s. f., imagen 372-374.

tejidos, calzado, accesorios, especias, herramientas y otros bienes que sumaban 310.000 maravedíes. La mercadería iba consignada a sí mismo y debían entregársela en Cartagena o Nombre de Dios.¹⁶ Lo interesante de Medina es que se relacionaba comercialmente con vecinos de Paita en el actual Perú.

MATERIALES DE ARTE PARA LA AUDIENCIA DE QUITO

ACEITES, RESINAS, GOMAS Y SALES

Este tipo de productos con destino a la audiencia fue algo incipiente según lo encontrado en los registros, por lo que estimamos que la demanda debió ser cubierta a través del mercado interno entre Quito y Tierra Firme. De igual manera, pensamos que algunos productos pudieron ser fabricados localmente, como el caso del benjuí, del cual se tienen noticias que se podía obtener de Macas y Quijos.¹⁷

Cuadro 2
Aceites, resinas y sales cargadas en Sevilla
por mercaderes para Quito, Guayaquil y Loja

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs [†]
Garcí Sánchez de Carvajal	Seguramente Quito. Garcí Sánchez, Marcos de Mendiola, Carlos del Arco, Felipe Moreno (mercaderes).	2 lb (1,1 k) de estoraque	408 (204 mrs/lb)
		2 lb (1,1 k) de benjuí	408 (204 mrs/lb)
Carlos del Arco	Seguramente Quito. Carlos del Arco, Felipe Moreno, Francisco Costilla, Marcos de Mendiola (mercaderes).	1 onza (0,02 k) de ámbar	4.862
	Recoger y entregar a Melchor Pacho, vecino de Quito.	2 lb (1,1 k) de estoraque y benjuí a 18 reales	1.224 (612 mrs/lb)

16. AGI. *Contratación*, 1085, n.º 1, Registro del navío San Salvador, s. f., imagen 250.

17. Pilar Ponce, *Relaciones histórico geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX*, t. II (s. XVII-XIX). (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC / Centro de Estudios Históricos, CEH, 1992), 331.

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs [*]
Francisco Moreno Costilla	Seguramente Guayaquil. Por el oro que el capitán Alonso de Villanova de Zayas y Juan Rodríguez de la Fuente dieron a Costilla en Guayaquil y Cartagena.	2 lb (1,1 k) de estoraque	1.020 (510 mrs/lb)
	Quito. Por el dinero que Rodríguez de la Fuente, Villanova, Rodrigo de Carvajal, Catalina Machada (entre otros) dieron a Costilla en Quito y otras partes.	20 barrilillos de a cuarta de trementina a 2,5 reales cada uno	1.700
Toribio de Cortiguera	Se envíe a Guayaquil a Diego o Antonio de Navarrete.	2 lb (1,1) de acíbar de Levante	476 (238 mrs/lb)
		1 lb de almáciga colorada	136
		2 lb de alumbre	102 (51 mrs/lb)
		1 libra (0,45 k) de estoraque y otra de benjuí	1.224 (612 mrs/lb)
Andrés de Medina	Seguramente Loja. Va a cuenta de Medina vecino de Loja.	4 lb (1,81 k) de benjuí	1.600 (400 s/lb)

* Casi la totalidad de valores de productos apuntados para el control de los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla, se registran en maravedíes (mrs). Para nuestras cuentas, el valor de 1 ducado son 11 reales; el valor de 1 real son 34 maravedíes. Para el caso de la moneda que circulaba en los territorios del virreinato peruano: 1 peso es lo mismo que 1 patacón y equivalen a 8 reales, es decir 272 maravedíes; 1 tomín es 1 real.

Fuente: AGI, Sección Contratación. Flota de Tierra Firme del año de 1586. Signaturas: contratación, 1084, n.º 2; contratación, 1084, n.º 4; contratación, 1085, n.º 1; contratación, 1085, n.º 2; contratación, 1085, n.º 4; contratación, 1085, n.º 5; contratación, 1086, n.º 1. Elaboración propia.

El cuadro 2 muestra como destino las ciudades de Guayaquil, Quito o Loja, marcados como “seguramente” porque los dueños del cargamento o los mercaderes que trasportaron estos productos indicaban ser vecinos de estas localidades y esperaban recibir la mercadería para cubrir las necesidades de la ciudad. Al respecto de la comercialización de productos, según

Susan Webster las tiendas locales quiteñas contenían en sus almacenes varias resinas, gomas, bálsamos, ceras, pegamentos y lacas, como liquidámbar, acíbar (aloe), candelilla, copal y benjuí,¹⁸ disponibles para cualquier pedido.

En el caso particular del ámbar, su presencia en el mercado de Quito quizá obedezca a un pedido concreto, ya que, como se observa su cantidad es mínima y su valor de compra en Sevilla es extremadamente caro, y una vez en Quito, su precio habría aumentado notablemente. El empleo del ámbar entre los pintores quiteños podemos constatarlo por el *Manual de Arte* del artista Manuel de Samaniego 1767(?)–1864, en el que consta una receta del modo de hacer tinta de la china mediante el empleo de agua de ámbar.¹⁹

La mayoría de resinas o bálsamos como el ámbar, acíbar, benjuí, trementina, almáciga y alumbre²⁰ que ingresaron en la antigua Audiencia de Quito, pudieron emplearse en la preparación de barnices, aparejos o pigmentos. Algunas sales como el alumbre pudieron emplearla los plateros, al igual que los pintores en la preparación del añil y el carmín, tal como nos muestra el mencionado tratado de pintura de Samaniego. Respecto al alumbre, nos comenta Vargas que este mineral también formó parte de la preparación de los lienzos, aplicando una mezcla de cola con alumbre previa la colocación de la capa de imprimación (yeso con color).²¹

Por otro lado, el acíbar pudo haber sido utilizado por algún entallador o escultor en la preparación de la madera de los retablos y esculturas previo al dorado, tal como se hacía en algunos obradores castellanos.

18. Webster, "Materiales, modelos...": 54.

19. José María Vargas, *Manuel Samaniego y su tratado de pintura* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1975), 89.

20. Para la definición de las resinas empleadas hemos recurrido a una breve descripción que se puede encontrar en el sitio web de tesauros del Patrimonio Cultural de España, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1188762#c-155912391>. El ámbar es un término genérico para resinas fósiles principalmente de coníferas, usado como aditivo de medios y barnices. Acíbar, jugo resinoso extraído de plantas herbáceas leñosas del género aloe empleada para preparar un colorante amarillo-marrón para barnices o para colorear las preparaciones del dorado. El benjuí, resina balsámica extraída principalmente del árbol del estoraque (también exportado como tal), usado como plastificante de barnices al alcohol. Trementina, obtenida de varias coníferas y muy empleada en barnices como medio pictórico o como agente plastificante. Almáciga, resina extraída del arbusto lentisco, empleada en la preparación de aglutinantes en técnicas pictóricas y fabricación de barnices. Alumbre, mineral empleado como secante de barnices y pigmentos, sobre todo pigmentos laca.

21. Vargas, *Manuel Samaniego...*, 5.

SOPORTES TEXTILES PARA PINTURA

La documentación sobre el tipo de textiles utilizados por los pintores quiteños del siglo XVI es muy escasa, salvo algunos datos puntuales proporcionados por Justo Estebaranz y Susan Webster. Por otro lado, sabemos por un estudio del conocido lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas* –obra del pintor quiteño Andrés Sánchez Gallque en 1599– que se empleó como soporte el lino.²²

Para el siglo XVII, tanto Webster como Justo Estebaranz mencionan el uso del ruan de fardo y melinge como parte de los soportes utilizados por los pintores en Quito.²³ Ambos coinciden en que las telas para pintar normalmente eran compradas por los comitentes y entregadas a los pintores para la hechura de las obras. Por ejemplo, en 1619 el canónigo Mera y Arellano compró, entre otras cosas, cuarenta varas²⁴ (33,4 m) de ruan de fardo por el precio de un patacón por vara.²⁵

Para 1630, Justo Estebaranz apunta que el comitente Miguel de Aguirre se compromete a proporcionar al pintor indio Miguel Ponce 54 varas (45,09 m) de melinge y bastidor para la realización de los cuadros.²⁶ Miguel Ponce igualmente firmaba contrato en 1633 con la cofradía de sastres de Santa Catalina del Convento de la Merced de Quito para la elaboración de su retablo. Dentro del contrato consta “y para los liensos que se a de pintar confiessa aber ressiuido de los priostes y mayordomos de dicha cofradía quatro varas y dos tercias de cotencie”.²⁷ El *cotencio* (o *cotense*) parece ser un lienzo de algodón, aunque para el *Diccionario de Americanismos* se trata de una tela de pita, yute o cáñamo de tejido burdo. Por otra parte, según Yolanda Congosto

22. Andrés Gutiérrez, “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico”, *Revista Anales del Museo de América*, n.º 20 (2012): 36. Según nos comenta Gutiérrez, en la radiografía se puede ver los hilos del lienzo irregulares conformando una trama y urdimbre de tafetán sencillo.

23. Sobre estos tejidos, para el caso del ruan se trataría de una tela de algodón estampada de color o una especie de lienzo fino provenientes de Ruan, Francia. Véase Yolanda Congosto, *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo XVII)*, vol. 2, *Descripción de una sincronía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002), 167. El melinje juntamente con el angeo considerados como “brines”, son telas gruesas elaboradas con hilos de estopa de lino o cáñamo. Véase Rocío Bruquetas, *Las técnicas de la pintura española en los siglos de oro* (Madrid: Edición de la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 260.

24. La medida de la vara correspondería a 0,835 metros, según lo estableció en 1568 Felipe II como patrón para todos sus reinos, tomando como referencia la vara de Burgos.

25. Webster, “Materiales, modelos...”: 55.

26. Justo Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 125.

27. Webster, *Lettered artists...*, 223.

el cotense es cierto lienzo entrefino o tela fina ancha que se usa para hacer camisas, sábanas y otras cosas y proviene del topónimo *Coutances*, en Francia.²⁸ De este tipo de soporte no tenemos registro en la flota de Eraso, pero sí lo localizamos en la flota de 1592.

Como nos muestra el cuadro 3, varios comerciantes vecinos de Quito abastecieron el mercado con distintos tipos de textiles, como el ruan de fardo, brines de angeo y melinge y cañamazo,²⁹ los cuales estarían disponibles para que algún pintor cumpla su encomienda. En cuanto a su valor comercial, según los datos proporcionados por Webster sobre el precio del ruan de fardo en el mercado quiteño, este se podía adquirir entre 6,5 reales y un patacón por vara,³⁰ es decir, entre 221 y 272 maravedíes, respectivamente. Si comparamos el valor más bajo pagado en Quito de 6,5 reales (221 mrs) por vara con el precio más bajo comprado en Sevilla (116 mrs/vara), su valor aumentó en 105 maravedíes, una vez fue adquirido para su uso.

Considerando que buena parte del presupuesto de las pinturas quiteñas se lo llevaba el soporte, creemos importante que se tome en cuenta que en aquellas obras cuyas medidas se acerquen a una vara de longitud (0,835 m), el valor total del lienzo pintado ya habría consumido casi un peso de su valor final; a pesar de esto, Justo Estebaranz nos comenta que los lienzos durante el siglo XVII tenían un costo económico bajo, mucho más baratos que algunos enseres,³¹ quizá algunos de ellos correspondan a los lienzos de tipo seriado formando parte del *stock* de los mercados virreinales y que solían ser normalmente muy baratos. Por ejemplo: Diego de Valencia, vecino de Córdoba, enviaba ocho lienzos pequeños de devoción que costaron cada uno en Sevilla, cuatro reales, 136 maravedíes (0,5 pesos).³²

28. Congosto, *Aportación a la historia...*, 153.

29. Bruquetas, *Las técnicas...*, 271. En el caso del angeo o brin de angeo, se trata de un lienzo de estopa o lino basto y grosero que se trae comúnmente de Anjou en Francia. *Diccionario de autoridades*, tomo I (1776), <http://web.frl.es/DA.html>.

30. Webster, "Materiales, modelos...": 55.

31. Justo Estebaranz, *Pintura y sociedad...*, 96.

32. AGI. *Contratación*, 1086, n.º 3. s. f., imagen 485. Registro del navío Santa Catalina.

Cuadro 3
Soportes textiles cargados en Sevilla por mercaderes de Quito

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs
Francisco Moreno Costilla	Seguramente Quito. Del dinero que le dieron en Quito y otros sitios a Moreno Costilla Francisco Cabrera, Francisco Moreno del Arco.	149 varas (124,41 m) de angeo (53 mrs por vara)	8.035,0
		473 varas (394,95 m) de ruan de fardo (119,87 mrs por vara)	56.700,0
		21 varas (17,53 m) de angeo (55 mrs por vara)	1.155,0
		140 varas (116,9 m) de ruan de fardo (120 mrs por vara)	16.800,0
	Seguramente Quito. Se consigna a Antonio Correa, Pedro Rodríguez Zambrano, vecinos de Quito, por el oro que le dieron a Costilla en Quito.	236 varas (197,06 m) de angeo (55 mrs por vara)	12.980,0
		275,5 varas (230,04 m) de ruan de fardo (120-123,48 mrs por vara)	34.020,0
	Del oro que el capitán Alonso de Villanova de Zayas y Juan Rodríguez de la Fuente dieron a Costilla en Guayaquil y Cartagena.	46 varas (38,41 m) de angeo (55 mrs por vara)	2.530,0
Marcos de Mendiola	Posiblemente Quito. Consigna a Marcos de Mendiola o a su hermano Juan de Mendiola.	2 varas (1,67 m) de cañamazo (50 mrs por vara)	100,0
		43 varas (35,90 m) de melinge (60 mrs por vara)	2.580,0

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs
Garci Sánchez de Carvajal	Seguramente Quito. Se consigna a Sánchez Carvajal, Marcos de Mendiola, Carlos del Arco o Felipe Moreno (mercaderes).	121 varas (101,03 m) de angeo (50-53 mrs por vara)	6.450,0
		44 varas (36,74 m) de melinge (55 mrs por vara)	2.420,0
		150 varas (125,25 m) de cañamazo (50-51 mrs por vara)	7.750,0
Felipe Moreno	Seguramente Quito. Se consigna a Felipe Moreno o Alonso de Troya, con quien tiene compañía.	198 varas (165,33 m) de melinge (65 mrs por vara)	12.870,0
	Se entregue a Melchor Pacho, vecino de Quito.	42 varas (35,07 m) de melinge (65 mrs por vara)	2.730,0
	Pertenece a Diego Martín, vecino de Riobamba.	64 varas (53,44 m) de melinge (65 mrs por vara)	4.160,0
Toribio de Cortiguera	Seguramente Quito. Se consigna a Juan Rodríguez de la Fuente, vecino de Quito. Compañía entre varios vecinos de Quito, Chimbo y Guayaquil.	50 piezas de ruan de fardo que son 1.114 varas (930,19 m) (134,5 mrs por vara)	149.833,0
Carlos del Arco	Seguramente Quito. Se consigna a Carlos del Arco, Felipe Moreno, Francisco Costilla, Marcos de Mendiola. Compañía entre varios vecinos de Quito.	30 varas (25,05 m) de ruan basto (116 mrs por vara)	4.176,0
		41 varas (34,23 m) de angeo (50 mrs por vara)	2.068,0

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs
		168 varas (140,28 m) de brin (59-60 mrs por vara)	9.918,0
		16 varas (13,36 m) de melinge (60 mrs por vara)	960,0
		18 varas (15,03 m) de cañamazo (50 mrs por vara)	900,0
		269 varas (224,61 m) de ruan de fardo (116 mrs por vara)	31.204,0
	Posiblemente Pasto. Consignado a Carlos del Arco o a su dueño Lorenzo Martín, vecino de Pasto.	24 varas (20,04 m) de brin (50 mrs por vara)	1.200,0
		24 varas (20,04 m) de brin (60 mrs por vara)	1.440,0
Toribio de Cortiguera	Se consigna a Diego de Navarrete o a su hijo Antonio de Navarrete, se les haga llegar hasta Guayaquil.	337 varas (281,39 m) de ruan de fardo (134,5 mrs por vara)	45.326,5
		139 varas (116,06 m) de ruan de fardo (134,5 mrs por vara)	12.139,0

Fuente: AGI, *Contratación*. Flota de Tierra Firme del año de 1586. Signaturas: contratación, 1084, n.º 2; contratación, 1084, n.º 4; contratación, 1085, n.º 1; contratación, 1085, n.º 2; contratación, 1085, n.º 4; contratación, 1085, n.º 5; contratación, 1086, n.º 1.
Elaboración propia.

MATERIALES PICTÓRICOS

Como observaremos en el cuadro 4, al menos en esta flota y año, pocos fueron los pigmentos cargados en Sevilla para el consumo del mercado interno de Quito. La ausencia en los envíos desde Sevilla de pigmentos necesarios para producir pinturas podría deberse, en parte, al comportamiento

de algunos mercaderes quiteños que preferían comprar los productos en las ferias de Tierra Firme o pedirlos a Lima, antes que arriesgar sus vidas y capitales en el largo y peligroso viaje hacia España, sin olvidarnos que debemos considerar también que parte de los pigmentos empleados fueron producidos localmente. De todas formas, sea cual sea el mecanismo de ingreso de los materiales pictóricos, todos estos productos fueron nutriendo las distintas ciudades a lo largo del período virreinal, de allí que, al parecer, la mayoría de pigmentos utilizados por los pintores virreinales eran importados,³³ a pesar de la existencia de pigmentos y colorantes prehispánicos.

En su estudio sobre los materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito 1550-1650, Susan Webster refiere que la ciudad contaba con una amplia gama de pigmentos disponibles para el consumo local –presumiblemente importados–, de los cuales, los pintores quiteños hacían mención y uso de ellos en sus contratos y obras. Un ejemplo nos lo presenta Justo Estebanz. Según el testamento de 1685 del pintor español Juan Esteban Espinoza de los Monteros, cita 16 libras de carmín y una espuelta de sombra de Italia y espalto de Castilla, adquiridas en Lima a través de un comerciante.³⁴ Este mismo investigador nos señala que en Quito del siglo XVII, las zonas de los lienzos destinadas a encarnar siempre se procedían en su imprimación al uso de colas animales llamadas “colas de cueros”,³⁵ junto con el almagre.

Para 1586, parte del abastecimiento de algunos pigmentos en Quito se debe al comercio de varios mercaderes comisionados por distintos vecinos de Quito, Chimbo y Guayaquil. De entre estos mercaderes, únicamente Toribio de Cortiguera y Francisco Moreno Costilla compraron y enviaron pigmentos destinados para varios vecinos de Quito. Desconocemos por ahora si los vecinos de Quito: Juan Rodríguez de la Fuente, Francisco de Santamaría, Francisco Moreno del Arco, Francisco de Cabrera, el licenciado Rodrigo de Carvajal, Catalina Machada, Miguel Aguirre, Francisco de Saldana, Alonso Martín de Amores, del capitán Alonso de Villanova de Zayas, juntamente con los vecinos de Guayaquil Diego de Navarrete y su hijo Antonio de Navarrete, actuaban como mayoristas en el mercado de la audiencia o poseían tiendas o pulperías en Guayaquil y sobre todo en Quito, que es de donde surgió el mayor flujo de dinero invertido. Lo que sí está claro es que los mercaderes comisionados en esta flota al menos comparten un mismo inversor, a saber, Juan Rodríguez de la Fuente comisionó tanto a Toribio de

33. Webster, “Materiales, modelos...”: 60.

34. *Ibíd.*, 133. La espuelta (por espuerta) se trata únicamente de un recipiente hecho de esparto u otro material flexible. El espalto en pintura es un color oscuro, transparente y dulce para baños conocido también como carne momia. Véase *Diccionario de Autoridades*, tomo III (1732).

35. Justo Estebanz, *Pintura y sociedad...*, 129.

Cortiguera como a Francisco Moreno Costilla para la compra de mercadería en España, entre la que se incluían varios pigmentos.

Otro factor importante a tomar en cuenta en relación a la presencia de materiales pictóricos en la audiencia quiteña tiene que ver con la producción local de algunos pigmentos, circunstancia que ya nos advierte Webster al informarnos sobre el empleo del achiote³⁶ y el uso muy probable del bermellón, ya presente en la cultura andina.³⁷ Siracusano recoge el comentario del doctor Niculoso de Monardes, quien registraba en 1565 una provisión de minerales sulfuros traídos de las Indias. Según su provisión, un “sulfuro vivo” muy apreciado, transparente como el vidrio, sin olor y de color de finísimo oro, se llevó desde Quito.³⁸ Seguramente se trataba del oropimente,³⁹ utilizado en el conocido lienzo de Sánchez Gallque. De igual manera, Rita Díaz nos menciona la presencia de varios tipos de colorantes y tintes empleados en la audiencia, tal es el caso de la grana cochinilla,⁴⁰ producida en Guanando (Guano-Chimborazo) y en menor cantidad en Ambato o el añil⁴¹ obtenido de varios pueblos de la audiencia.⁴² Por otro lado, el cinabrio⁴³ se podía obtener de algunas vetas descubiertas en 1558 por Gil Ramírez Dávalos en Mala (Azogues), aunque su explotación fue suspendida por el descubrimiento de las minas de azogue en Huancavelica, Perú.

En la descripción de la ciudad de Loja escrita en 1571, Juan de Salinas de Loyola nos advierte de la existencia de la piedra de alumbre, aunque comen-

36. Pigmento natural utilizado desde tiempos precolombinos en la alimentación y cosmética. Se prepara a través de unas semillas rojas extraídas de un fruto en forma de cápsula obtenido de un arbusto pequeño (*bixa orellana*) en zonas cálidas andinas.

37. Webster, “Materiales, modelos...”: 58.

38. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVII)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 122.

39. Pigmento mineral entre amarillo y anaranjado, apropiado para el temple y raramente empleado en el óleo. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1014974.html>.

40. Colorante orgánico animal rojo oscuro, obtenido de varios géneros de insectos que habitan los cactus en América Central y Sudamérica. Muy apreciado y utilizado entre los siglos XVI-XIX. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1105834.html>.

41. También conocido como índigo. Pigmento azul obtenido de la planta indigotina tinctoria presente en las regiones tropicales de América, África e India. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1001121.html>.

42. Rita Díaz, “Colorantes y tintes vegetales en la Audiencia de Quito” (conferencia, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, 2017).

43. Mineral del grupo de los sulfuros (sulfuro de mercurio), muy empleado en todas las técnicas pictóricas por su tono rojo brillante y su poder cubriente. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1014950.html>.

ta que no se aprovecha de este mineral por no entender su utilidad. De igual manera, apunta la presencia de otros productos, “pinturas también hay, de que se aprovechan los indios para sus vestidos, de todos colores, de palos e hierbas, pero ninguna de las de acá. Grana hay alguna, de que se aprovechan para el dicho efecto”.⁴⁴ Así también, sabemos que en el siglo XVI la cal necesaria para Quito se mandada a traer desde Panzaleo.⁴⁵

El análisis estratigráfico realizado a la obra *Los mulatos de Esmeraldas* de Andrés Sánchez Gallque de 1599, practicado en 2012 por el Museo del Prado en Madrid, muestran que para el blanco se usó: albayalde, yeso y carbonato cálcico; para el rojo: laca, tierras y bermellón; para el amarillo: oropimente; para el naranja: minio; para los azules: azurita e índigo; para el negro: carbón vegetal; mientras que para el dorado de los ornamentos, joyas y letras se emplearon láminas de oro con un 98% de oro y 2% de plata, fijadas con aceite secante.⁴⁶ Por otro lado, en todas las muestras se observa una capa de barniz que no se especifica su tipo.⁴⁷

Pasamos ahora a un breve análisis de los tres pigmentos cargados para Quito, según el cuadro 4. El azafrán es el pigmento que mayor costo presenta por libra. Se contabilizan unas 28 libras en total (12,72 k), valoradas en 44.268 maravedíes, siendo su costo entre 1.564 y 1.581 maravedíes por libra. Por otro lado, el albayalde es el pigmento que en mayor cantidad fue a parar a Quito. En total, se cargaron unas 66 libras (30 k) valoradas en 986 maravedíes. Su valor es muy económico, unos 34 maravedíes por libra, que en algo difiere del valor promedio en 45 maravedíes registrado por Sánchez y Quiñones para este material en el siglo XVI. El otro pigmento destinado para Quito es el cardenillo. De este se cargaron 19 libras (8,63 k) valoradas en 2.601 maravedíes. Su valor por libra pagado en Sevilla varía entre 136 y 153 maravedíes.

Dentro de los registros documentales del siglo XVI que indiquen el uso de materiales pictóricos en Quito, Webster recoge un contrato de 1572 para la elaboración de ocho libros corales iluminados, que incluía en la lista varios pigmentos como: bermellón, azul, urchilla, tornasol, azafrán y cardenillo,⁴⁸ lamentablemente en este caso no se muestran los precios de estos pigmentos, con los cuales podríamos hacer un cálculo del incremento de estos pigmentos una vez comercializados en el mercado quiteño.

44. Pilar Ponce, *Relaciones histórico geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX*, tomo I (s. XVI) (Madrid: CSIC / CEH, 1991), 125.

45. AGI. *Contaduría*, 1536, Cuentas de la Real Hacienda, caja de Quito 1563 a 1595. Cuadernillo 1562-1566, f. 30r.

46. Webster, *Lettered artists...*, 57.

47. Gutiérrez, “Nuevas aportaciones...”: 42-43.

48. Webster, “Materiales, modelos...”: 58.

Por otro lado, de las cuentas que el obispo fray Pedro de la Peña presentó en 1570 de la fábrica de la iglesia Catedral, constan los siguientes descargos:

[...] mas una libra de cardenillo q[ue] tomo Villegas para el monumento en peso y m[edi]o. 1 peso IIII tomines
una honça de asafran que llevo Villegas para el monumento de cassa de D[ie]glo R[odríguez] un peso.⁴⁹

De los descargos cancelados por Pedro de la Peña podemos calcular el valor de los pigmentos comprados en Quito. En el caso del azafrán y considerando su precio más bajo pagado en Sevilla (que son 1.564 maravedíes por libra), la onza costó 97,75 maravedíes. Este dato se registró en Sevilla en 1586, pero sirve para el dato apuntado en 1570, porque el valor del peso y el tomín es prácticamente el mismo. Una vez en Quito, el precio pagado por De la Peña por una onza de azafrán fue de 272 maravedíes, es decir, que aumentó su valor en 174,25 maravedíes. El cardenillo se pagó en Sevilla entre 136 y 153 maravedíes por libra. Ya en Quito la misma libra de cardenillo se llegó a pagar en 408 maravedíes, un aumento de 272 maravedíes si consideramos su precio más bajo.

En el caso del albayalde, para inicios del siglo XVII dos mercaderes quiteños registraron una compra en la que se incluían dos libras y siete onzas de albayalde de tetilla con papel, que costaron 1 peso y 4 tomines⁵⁰ (12 reales, 408 maravedíes). Si comparamos este valor con los 34 maravedíes pagados en Sevilla por una libra de albayalde –posiblemente sin refinar–, el producto se incrementó en 374 maravedíes, valores muy alejados entre sí, cuya explicación se halla seguramente en la diferencia entre un producto en bruto comercializado en Sevilla y un producto listo para su uso vendido en Quito, tal como nos advierte su descripción. En otra venta registrada en 1605, se pagó un tomín por una onza de albayalde (34 maravedíes), cuando su costo en Sevilla por la misma onza se podía conseguir en 2,12 maravedíes.⁵¹

Aunque no tengamos registros de carga de otros pigmentos utilizados en esta época destinados para Quito, realizamos las comparaciones de los precios de los pigmentos que se cargaron en la flota de Miguel de Eraso con los valores de inicios del siglo XVII proporcionados por Webster y comprados por los dos mercaderes quiteños que la investigadora menciona. Según el registro de compra, dos libras de colorado fino llamado azarcón en un

49. AGI. *Quito*, 80, n.º 6. Cuentas que se han tomado a los arrendadores de la ciudad de Quito en lo referente a la fábrica de la iglesia Catedral y memoria de los acrecentamientos desde que llegó el obispo fray Pedro de la Peña, f. 15r.

50. Webster, "Materiales, modelos...": 59.

51. *Ibíd.*

papel se pagó a cuatro pesos libra, es decir, que la libra costó 544 maravedíes, mientras que la libra de azarcón promedio comprada en Sevilla costó 34 maravedíes, en este caso, no sabemos si el azarcón se compró en bruto o preparado,⁵² por lo que su precio debe considerarse como una referencia, aunque por el elevado precio final comprado en Quito, entendemos que se trata también de un producto molido y listo para usarse.

Los mencionados mercaderes pagaron por 40 libras de bol arménico,⁵³ 4 pesos con 4 tomines (1.224 maravedíes), unos 30,6 maravedíes por libra. Si lo comparamos con el valor promedio de bol arménico registrado en Sevilla (27,41 maravedíes por libra), su valor aumentó en 3,19 maravedíes.⁵⁴

Cuadro 4
Pigmentos cargados para Quito

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs
Toribio de Cortiguera	Seguramente Quito. Se consigna a Juan Rodríguez de la Fuente, vecino de Quito. Compañía entre varios vecinos de Quito, Chimbo y Guayaquil.	12 lb (5,45 k) de azafrán a 46 reales y medio (1.564 mrs/lb)	18.972
		41 lb (18,63 k) de albayalde (34 mrs/lb)	136
	Consignado a Francisco de Santamaría, vecino de Quito. Se envíe a Quito.	8 lb (3,63 k) de azafrán a 46 reales y medio (1.581 mrs/lb)	12.648

52. Pigmento artificial de color rojo anaranjado obtenido por calcinación del albayalde. Se usa desde el siglo XVI como agente secante en pintura al óleo o para preparar el aceite graso de azarcón, especialmente indicado en lacas rojas y para encarnaciones a pulimento en escultura policromada. Bruquetas, *Las técnicas...*, 188.

53. Bol. Término que sirve para designar en las prácticas artísticas la variedad más fina, blanda y untuosa de las arcillas ferruginosas de color rojo. Desde la Edad Media se consideraba que el bol de mejor calidad procedía de Armenia. Poco utilizado como pigmento, pero muy empleado mezclado con cola en la técnica del dorado como capa de asiento de los panes de oro. *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España*, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1040896.html>.

54. Para este cálculo debemos tomar en cuenta que el valor promedio resulta de distintos precios registrados en Sevilla para el bol arménico, estos son: 16, 17 y 34 maravedíes por libra, de los cuales, los dos primeros valores concuerdan con los 15 maravedíes por libra, presentados por Sánchez y Quiñones.

Cargador	Consigna	Material	Valor en mrs
	Consignado a Diego de Navarrete o su hijo Antonio de Navarrete. Se haga llegar a Guayaquil.	8 lb (3,63 k) de azafrán a 46 reales y medio (1.581 mrs/lb)	12.648
		1 lb (0,45 k) de cardenillo (153 mrs/lb)	153
Francisco Moreno Costilla	Seguramente Guayaquil. Proceden del oro que el capitán Alonso de Villanova de Sayas y Juan Rodríguez de la Fuente dieron a Costilla en Guayaquil y Cartagena.	18 lb (8,18 k) de cardenillo a 4 reales la libra (136 mrs/lb)	2.448
	Quito. Pertenecen a Francisco Moreno del Arco, Francisco de Cabrera, Licenciado Rodrigo de Carvajal, Catalina Machada, Miguel Aguirre, Francisco de Saldana, Alonso Martín de Amores, del capitán Alonso de Villanova de Sayas y de Juan Rodríguez de la Fuente. Del dinero que le dieron en Quito a Moreno Costilla.	1 arroba (11,33 k) de albayalde (34 mrs/lb)	850

Fuente: AGI, *Contratación*. Flota de Tierra Firme del año de 1586. Signaturas: contratación, 1084, n.º 2; contratación, 1084, n.º 4; contratación, 1085, n.º 1; contratación, 1085, n.º 2; contratación, 1085, n.º 4; contratación, 1085, n.º 5; contratación, 1086, n.º 1. Elaboración propia.

PANES DE ORO Y PLATA

No encontramos ningún registro de pan de oro y plata que se destine para Quito, pero es indudable que este material tuvo connotada presencia en el mercado quiteño durante la época virreinal y fue ampliamente empleado para el dorado de los distintos retablos y esculturas. Susan Webster nos muestra que tanto Luis de Rivera como Diego de Robles se aprovisionaron de este material para sus trabajos. En 1597 Robles pagó 32 pesos y 4 tomines por 1.600 panes de oro y plata, unos 8.840 maravedíes (5,52 maravedíes por pan). En 1612, Luis de Rivera recibió 30.000 panes de oro producidos por batihojas locales.⁵⁵ A manera de referencia, para hacernos una idea del aumento del valor del pan de oro en Quito, y asumiendo que el oro comprado por Robles provenía de España, donde costaba entre 1,36 y 2,99 maravedíes por unidad, el pan de oro aumentó su valor en 4,04 maravedíes si tomamos en cuenta el precio más bajo comprado en Sevilla. En todo caso, es evidente que para el dorado de las obras se empleaba una gran cantidad de recursos económicos que debían cubrir los comitentes quiteños para contratar cualquier trabajo artístico.

A lo largo del período virreinal, un buen número de artesanos utilizaron el pan de oro y plata para el ornamento de sus obras; por ejemplo: Alfredo Costales Samaniego nos proporciona varios nombres relacionados con el oficio de dorador,⁵⁶ como Francisco Rodríguez Lozada, Juan Sánchez Tamayo, Esteban López Carvallo o Marcos Francisco Rodríguez. A este último, tanto Webster como Justo Estebaranz lo citan como maestro dorador y estofador encargado de dorar, estofar y pintar el retablo mayor de la segunda iglesia de San Francisco, según concierto del 12 de enero de 1605.⁵⁷ De igual manera, en 1631 el maestro platero Juan de Albear contrató con los frailes agustinos la producción de dos libros de oro batido cada semana. Por otro lado, el dorador y pintor Francisco Pérez Sanguino contrató al batihaja Antonio Sánchez para que lo acompañara a Riobamba para el batido de oro para el retablo y sagrario de una iglesia local.⁵⁸

Recientemente, Ángel Justo Estebaranz y Laura Vargas Murcia presentaron un artículo sobre los doradores en Santafé de Bogotá y Quito durante el siglo

55. Webster, "Materiales, modelos...": 61.

56. 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).

57. Justo Estebaranz y Vargas Murcia presentan la referencia documental de este concierto, mientras Webster analiza su contenido en la interesante y nueva historia constructiva del templo de San Francisco de Quito. Susan Webster, *Quito, ciudad de maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII* (Quito: Abya-Yala, 2012), 90.

58. Webster, *Lettered artists...*, 57.

XVII. En su estudio, además de otros temas, Justo Estebaranz y Vargas Murcia tratan sobre los distintos maestros doradores que utilizaron el pan de oro y plata traído desde Sevilla o producido localmente;⁵⁹ además, citan varios pintores doradores que trabajaron en Quito durante el siglo XVII, tales como Marcos Velázquez, Antonio Gualoto, Juan Fonte, Pedro Gallardo y Francisco Gallardo.⁶⁰

HERRAMIENTAS

Tampoco existen cargamentos de herramientas destinadas para Quito; sin embargo, sobre la presencia de herramientas de oficios artísticos en la Audiencia de Quito, Jesús Paniagua hace algunos años nos proporcionó noticias sobre utensilios utilizados en los talleres de platería cuencanos.⁶¹ Webster igualmente nos comenta la existencia de herramientas de su oficio en el testamento de 1566 del platero Juan Mateo Mallorquín.⁶² Por nuestra parte, el carpintero entallador español Esteban de Valladolid, morador de Quito, dejó a su muerte un sinnúmero de herramientas de su oficio que posteriormente fueron subastadas en almoneda pública.⁶³

En el caso de las herramientas para pintores, en el mercado de Quito –tal como nos cuenta Susan Webster– se podía encontrar una gran cantidad de pinceles y materiales pictóricos, muchos de ellos importados. La investigadora apunta que en 1586 Diego Lario compró más de 100 pinceles pequeños y Diego de Benavides adquirió 130 pincelitos para pintar.⁶⁴ La compra indica claramente que los pinceles ya elaborados se podían adquirir con facilidad en el mercado de Quito. Al respecto, Sánchez y Quiñones comentan que en los mercados indianos se podían conseguir tanto pinceles ya fabricados como materiales para fabricarlos, como cañones y cerdas;⁶⁵ en todo caso, vemos claramente que en el mercado quiteño se podían comprar con facilidad pinceles, cerdas, escobillas y cañones comunes o de cisne.

59. Ángel Justo Estebaranz y Laura Vargas Murcia, “Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVII: artífices, obras y comitentes”, *Historia y Sociedad* 35 (julio-diciembre 2018): 139-169, https://www.researchgate.net/publication/326163568_Doradores_en_Santafe_Bogota_y_en_Quito_en_el_siglo_XVII_artifices_obras_y_comitentes.

60. *Ibíd.*, 148-149.

61. Jesús Paniagua. “Nuevas aportaciones a la platería azuaya de los siglos XVI y XVII”, *Revista Complutense de Historia de América* 21 (1995): 51-67.

62. Webster, “Materiales, modelos...”: 43.

63. AGI. *Contratación*, 218, n.º 1, R.6. Autos sobre bienes de difuntos de Esteban de Valladolid, ff. 7r-7v.

64. Webster, “Materiales, modelos...”: 56.

65. José Sánchez y María Quiñones. “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, n.º 95 (2009): 48. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2009.95.2293>.

El valor registrado en Sevilla para un mazo (manejo) de “cañones de cisne” rondaba los 148 maravedíes, mientras que un mazo de “cañón común” alcanzaba los 68 maravedíes. Por otro lado, Sánchez y Quiñones indican que en 1594 dos millares de cañones de cisne se compraron en 36 reales (2.448 maravedíes), es decir, que un cañón de cisne costaría alrededor de 1,22 maravedíes.

ARTE PARA LA AUDIENCIA DE QUITO

Como en el resto de ciudades virreinales durante el siglo XVI, el mercado de arte quiteño fue abastecido por una gran cantidad de bienes artísticos exportados sobre todo de los obradores sevillanos. No olvidemos, también, que debido a las rutas comerciales en la Mar del Sur entre los antiguos virreinos de Perú y Nueva España y entre Acapulco y Manila, se introdujeron en Quito un sinnúmero de objetos artísticos venidos desde el otro lado del Pacífico y desde los propios obradores novohispanos; sin embargo, si bien existen obras de arte exportadas entre pinturas, esculturas, estampas, orfebrería, etc., presentes en las distintas iglesias virreinales quiteñas y colecciones particulares, no contamos con un catálogo de estas obras ni se ha abordado su estudio en profundidad. En este artículo, presentamos ciertas obras de arte que se introdujeron en la Audiencia de Quito y de las cuales no teníamos noticia.

PINTURAS SOBRE LIENZOS

Dentro de los navíos de Miguel de Eraso se enviaron dos registros de pinturas destinados a la Audiencia de Quito, cargados por el mercader Carlos del Arco y el tesorero Miguel Sánchez de la Parra.

Carlos del Arco realizó varios registros para vecinos de Quito. Uno de ellos consignaba la mercancía a Nombre de Dios o cualquier otra parte de las Indias para que las pueda reclamar él mismo o el dueño de la carga, el mercader vecino de Quito Melchor Pacho. En ausencia de ambos, las podía reclamar Felipe Moreno, Garci Sánchez de Carvajal y Marcos de Mendiola, pasajeros de la flota. La carga constaba de tres fardos, un baúl y un barril quintaleño debidamente numerados y marcados.

El documento de carga de mercancías elaborado el 25 de septiembre de 1586 registró un valor total de 850.164 maravedíes, por los cuales del Arco pagó 4.258 maravedíes de derechos de almojarifazgo, por derecho de averías depositó 3.404 maravedíes y de lonja 283 maravedíes.

Carlos del Arco llevaba papel, piezas de paño, jergueta de fraile, varas de ruan, frazada, manteles, bayetas, brin, estribos, bacinicas, machetes, candeleros, cominos por estiba. Dentro del baúl número 8, junto con botones, canela, clavo, pimienta, medias, plata de Sevilla, hilo, cañones para escribir, guantes alfileres, agujas, correas de espuelas, llevaba: “quatro lienços de las tres diosas con otro ymajen de san antonio de paula [sic]”,⁶⁶ sin valor.

De este registro únicamente el lienzo de San Antonio de Padua es de carácter religioso, mientras que los otros lienzos representan la mitología griega y romana. Con base en el título apuntado en el registro “lienços de las tres diosas”, pensamos –a manera de hipótesis–, que podrían corresponder a las obras conocidas como *El juicio de París* o *Las tres gracias*; en ambos casos se representan tres diosas distintas. En el primero se trataría de las diosas Hera, Atenea y Afrodita, mientras que las tres gracias serían las tres diosas hijas de Júpiter: Eufrosine, Talía y Aglae o Aglaya. Sea cual sea la alegoría que representan estas pinturas ingresadas en Quito, Melchor Pacho en su condición de mercader, seguramente comerció con los lienzos, vendiéndolos para la colección particular de algún vecino. Por otro lado, llama la atención que, en el registro del producto para el control de la Casa de Contratación no se apuntara ningún valor comercial para ninguno de los lienzos, lo que resulta normal para el lienzo de San Antonio que pasaría como objeto de devoción sin pagar derechos, pero no para los lienzos de carácter profano.

Por su parte, el tesorero Miguel Sánchez de la Parra enviaba “[...] en la nau nonbrada san ju[a]lo bautt[i]s[t]a de ques [sic] m[ae]str[e] ju[a]lo batt[ist]a de amaya q[ue] va la prouincia de tierra firme una ymagen grande de nuestra señora que es para la yglesia mayor de la ciudad de quenca de la provincia de quito la cual se ha de entregar en la ciudad de n[ombr]e de dios al dicho tes[orer]o miguel sanchez de la parra o a m[elch]or ferrer para que qualquiera que la rr[ecib]a la ynbie a la dicha yglesia de quenca q[ue] va a Riesgo de la dicha yglesia de quenca / pase por el almojarifasgo de las indias lo ariba contenido sin derechos en 4 de octubre de 1586 a[ñ]os”.⁶⁷

De Miguel Sánchez de la Parra tenemos algunos datos que aclaran su filiación con la ciudad de Cuenca. Sánchez fue nombrado contador de la Hacienda Real de Cuenca por el virrey Francisco de Toledo hasta que en 1583 se le termina su contrato, por lo que decide entonces viajar a España para solicitar al rey se le favorezca nuevamente en su oficio y se le acreciente su salario. En su viaje de vuelta cargaría la imagen de Nuestra Señora, que entendemos se trataría de un lienzo, al describirla como “imagen” y no como imagen de bulto.

66. AGI. *Contratación*, 1085, n.º 1, Registro del navío San Salvador, s. f., imagen 476.

67. AGI. *Contratación*, 1085, n.º 5, Registro del navío San Juan Bautista, f. 104r.

LIBROS

Como lo hemos comentado anteriormente, Leonardo de Cortiguera, vecino de Sevilla, enviaba para Quito tres cajas llenas de libros. Creemos importante apuntar los títulos de los ejemplares cargados para conocer el gusto y la disposición literaria de los distintos vecinos de la audiencia. El contenido de las cajas es el que sigue:

Folio 189r. Primeramente una caxa n[umero] 1 En que ban los libros sig[uient]les dos libros de regina primera y segunda p[ar]te / dos dotrinas de mugeres / dos de la Entrada de portugal / un tributo de gusman / una capilla sobre los Ebangelios / dos sinbulos de la fee de fr[ay] luys de granada / un compendio de nabarro / dos galateas españolas / uno de las obras de monardes / un oratorio de religiosos / un biaxe de tierra santa / un don çelidon de yberia / un arte de serbir a dios / una batalla de ronçesballes. Folio 189v. uno de las hazanas de bernaldo del carpio / tres reportorios descalante / una guia de contadores / un leandro El bel. Caxa n[umero] 2 En que ban los libros siguientes.

dos arboles de conçideraçion / un orlando En prosa / uno de los nuebe de la fama / un compendio de nabarro / dos Entradas de portugal / un oratorio de rreligiosos / una galatea española / una capilla sobre los Ebangelios / un regina çeli primera y segunda parte / dos pecador dormido / tres pasio duonum / dos monterrosos / tres notas de carabajas / un sinbulo de la fee de fr[ay] luys de granada / dos dotrinas de mugeres / tres biaxes de la tierra santa / dos teatros del mundo / un arte de serbir a dios / un santo ynoçente / dos jardines de padilla / quatro prostrimerias del hombre / una batalla de ronçesballes / uno de las obras de monardes / un don çelidon de yberia / uno de las hazanas de bernaldo del carpio / seys libros de la toma de la terçera. Caxa N[umero] 3 En que ban los libros siguientes

dos libros de la verdad / una historia de los reyes godos / un sinbulo de la fee de fr[ay] luys de granada / dos coronicas del gran capitan / uno de los nuebe de la fama / un orlando En prosa / un leandro El bel / dos orlandos En berso / tres Reportorios descalante / una guia de contadores / un questiones de quesada / dos birgilios En romançe / q[ua]tro contentus mundi. Folio 190r. un marco aurelio / un pasio duorum / un cancionero y rromançero / dos examen de testigos / seys hombres nobles / tres de la conquista de la yndia de portugal / dos triunfos de petarca / una coronica del Enperador carlos quinto / un flo santuorum segunda p[ar]te.⁶⁸

La temática de las obras mencionadas incluye varios libros de caballería, algunos de teología, otros de instrucción de oficios de escribano y contador, pocas obras de medicina y botánica y algo de poesía e historia. De todos

68. AGI. *Contratación*, 1084, n.º 4, Registro del navío Nuestra Señora de la Victoria, ff. 189r-190r, imagen 372-374.

estos títulos quizá el más interesante para nuestros fines es el *flos sanctorum*, obra de carácter hagiográfico derivada de las traducciones y versiones hechas en España de la obra de Jacobo de la Vorágine (1230-1298) *Legend Sanctorum o Legenda Aurea*. La versión en este caso quizá corresponda a una de las tantas ediciones de las dos últimas décadas del siglo XVI escritas por Alonso de Villegas, algunas de ellas no autorizadas.

REFLEXIONES FINALES

De manera general, las relaciones comerciales entre los mercaderes, comisionados y factores que trabajaron para Quito, presentan un amplio campo de estudio necesario de ser investigado. Por lo pronto, sabemos que para fines del siglo XVI se formó un buen grupo de mercaderes asentados en Quito que decidieron viajar hasta España para poder importar todo lo necesario para el desarrollo de la ciudad, incluyendo ciertos materiales que pudieron ser empleados en el arte de la pintura y el dorado. En estas relaciones comerciales se vinculan diferentes actores con roles distintos: mercaderes que viajan para la compra de productos, comisionados que reciben la mercadería, factores que administran el comercio e inversores que contribuyen con sus caudales y, por último, mercaderes dueños de pulperías o tiendas que distribuyen los productos. Queda claro entonces que para 1586 algunos vecinos y mercaderes de Quito y Guayaquil formalizaron escrituras de compañía para la adquisición de productos directamente del mercado sevillano, reduciendo así el costo de los bienes que se comercializaban en el mercado quiteño.

A pesar de lo dicho, debemos apuntar que es algo reducida la cantidad y tipología de materiales de arte para pintura y dorado registrados en Sevilla por mercaderes vecinos de Quito en 1586, por lo que consideramos que la demanda de estos productos se cubrió con el comercio interno dentro de los virreinos de Nueva Granada y del Perú, a más de la producción local. De este aspecto es importante señalar que las referencias que hemos dado sobre la presencia de materiales pictóricos en distintos lugares de la Audiencia de Quito, deben ser tomadas como fuente natural de extracción de estos productos y no necesariamente indican una explotación y comercio sistematizado para nutrir de materiales pictóricos al mercado. Así también, cabe recalcar que se ha respetado el nombre de los productos tal cual aparecen en los documentos y manuscritos originales.

En el caso del arte, las obras traídas desde España en 1586 apenas son 6 imágenes entre religiosas y profanas, aunque pudieron haber sido más, ya que como indicamos, fueron 32 navíos los que viajaron en la flota de Miguel de Eraso, de los cuales fue posible únicamente la revisión de 14 de ellos.

Finalmente, consideramos que el registro de los navíos de la Carrera de Indias tiene mucha importancia a fin de documentar los envíos de arte y material de arte que se puedan localizar en ellos. Este trabajo ya ha sido realizado por varios investigadores para cubrir parte de los innumerables datos que se pueden extraer de los registros de navíos. En el caso de Quito, el trabajo merece una continuación y profundización por la escasa cantidad de estudios existentes sobre este tema.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Archivos

Archivo General de Indias de Sevilla (AGI).

Fondo *Contaduría*.

Fondo *Contratación*.

Fondo *Patronato*.

Fondo *Quito*.

Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla (AHPS).

FUENTES SECUNDARIAS

Bruquetas, Rocío. *Las técnicas de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Edición de la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Calancha, Fray Antonio de la. *Cronica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos egenplares vistos en esta monarquía*. Barcelona: Imprenta por Pedro Lacavalleria, 1639.

Congosto, Yolanda. *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo XVII)* Volumen 2. *Descripción de una sincronía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.

Díaz, Rita. "Colorantes y tintes vegetales en la Audiencia de Quito". Conferencia, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, 2017.

Fernández-Salvador, Carmen, y Alfredo Costales Samaniego. *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2007.

García Fuentes, Lutgardo. *Los Peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997.

- Gutiérrez, Andrés. "Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico". *Anales del Museo de América XX* (2012): 7-64.
- Justo Estebaranz, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011.
- _____, y Laura Vargas Murcia. "Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVII: artífices, obras y comitentes". *Historia y Sociedad* 35 (julio-diciembre 2018): 139-169.
- Kennedy Troya, Alexandra. *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII al XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.
- _____. "Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX" (1998). <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/9540/000313271.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Paniagua, Jesús. "Nuevas aportaciones a la platería azuaya de los siglos XVI y XVII". *Revista Complutense de Historia de América* n.º 21 (1995): 51-67.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pérez Toral, Marta. "Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII". *Revista de Investigación Lingüística*, n.º 20 (2017): 195-219.
- Ponce, Pilar. *Relaciones histórico geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX*. Tomo II (s. XVII-XIX). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Centro de Estudios Históricos, 1992.
- Real Academia Española. *Nuevo tesauoro lexicográfico de la lengua española*. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUMenuNtle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>.
- Sánchez, José y María Quiñones. "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXI, n.º 95 (2009): 45-67. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2009.95.2293>.
- Schäfer, Christian. "Apuntes sobre la filosofía de Dionisio (Pseudo) Areopagita". *Revista Española de Filosofía Medieval*, 11 (2004): 29-47.
- Vargas, José María. *Manuel Samaniego y su tratado de pintura*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1975.
- Vetter Parodi, Luisa. "De la tecnología orfebre precolombina a la colonial". *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines* (2013). <http://journals.openedition.org/bifea/4057>.
- Webster, Susan. *Lettered artists and the languages of empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. Texas: Universidad de Texas Press, 2017.
- _____. "Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 43 (enero-junio 2016): 37-64.