

IMAGINERÍA EN MADERA POLICROMADA Y PLOMO. ESCULTURAS CUBANAS Y QUITEÑAS.

Pablo F. Amador Marrero

Introducción

En la actualidad, la restauración de muchas de nuestras obras de arte, hace posible que a la par que se restaura la materia, también se restaura la historia. Hoy en día, intervenir un bien mueble conlleva una conjunción de ciencias que se aúnan para alcanzar los mejores resultados, lo que viene a plasmarse en los últimos años en aportaciones al conocimiento de nuestro patrimonio, contribución a corroborar atribuciones o en otros casos, aportar nuevos rumbos para apoyar otras posibles autorías, o simplemente conocer cómo se trabajó o realizó una determinada pieza, siendo un factor más en el apoyo didáctico a la hora de entender los diferentes procedimientos en los que se ejecutaron.

La Virgen del Rosario de Teguiise

Aunque la antigua titular de extinto convento dominico de Teguiise –Lanzarote- llegó a la isla posiblemente en la primera mitad del siglo XVIII, convirtiéndose en una de las imágenes más importantes del templo, ésta ha pasado casi inadvertida para la historiografía del arte insular. Es a raíz de la reciente exposición “Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX” comisariada por la profesora María de los Reyes Hernández Socorro¹, cuando se ha vinculado la talla mariana a los talleres quiteños activos durante la centuria del setecientos.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario, pudo llegar en el primer cuarto del setecientos, tras hacerse cargo de la iglesia de San Juan de Dios y San Francisco de Paula la orden de Predicadores, donde construirían la segunda nave del templo, el retablo mayor y finalizarían el convento.² Con toda seguridad fueron los dominicos quienes introdujeran la devoción al rosario a través de la efigie aquí estudiada, quedando entronizada en el referido retablo del templo que desde entonces pasaría a ser conocido popularmente como de Santo Domingo.

Tras la exclaustación del convento, la talla como muchos otros bienes, pasó a la parroquia de la Villa, quedando depositada en la sacristía, donde hoy se conserva sobre una de las cajoneras.

Los vínculos de la imagen con la producción americana son muy vagos, y a la espera de la pertinente documentación que lo corrobore, estos se basaban hasta la presente comunicación, en una posible filiación con los talleres quiteños. A raíz del parentesco de algunos elementos como la indumentaria de los zapatitos del niño, y la particularidad de la cara de la madre ejecutada en plomo, se filió la talla con la referida escuela americana, gracias al estudioso Sguenone, recogido por la Directora del Archivo Histórico de la Villa de Teguiise, Doña M^a Dolores Rodríguez de Armas.³

Pero ha sido a raíz de la intervención restauradora realizada a la pieza para su exposición⁴, cuando se han descubierto nuevos datos técnicos sobre la misma ha corroborado la adscripción a los talleres quiteños, y más recientemente, tras un rastreo bibliográfico, a los talleres del escultor Bernardo Legarda y de Arco (-1773) “hombre de personalidad multifacética, escultor, imaginero, orfebre, forjador, pintor y restaurador”⁵, con cuya producción mantiene la imagen canaria unas pautas casi idénticas.

Desde el punto de vista técnico nos encontramos con una obra de candelero en lo que respecta a la Madre -cabeza y manos están talladas y policromadas, el cuerpo simplemente esbozado y para la falda o miriñaque, un tableado de diez varillas- mientras que el Niño, pese a ser concebido para vestir, está tallado y policromado en su totalidad. La peculiaridad más destacada de la imagen es, la elaboración del rostro de la Virgen mediante una mascarilla de plomo, que la distingue y particulariza⁶, dentro de la imaginería insular. Aunque el uso del plomo como recurso técnico en la realización de esculturas, no es extraño, ya que se conservan en el archipiélago algunas piezas realizadas en este metal de procedencia andaluza⁷, la aplicación para la ejecución de mascarillas, sí parece ser una constante en los talleres quiteños del siglo XVIII, frente a los andaluces, de lo cual no se tiene conocimiento.

La técnica de ejecución de la Virgen del Rosario y sus paralelismos con la obra de Legarda

Gracias a las operaciones de restauración, donde se llegan a hacer verdaderas disecciones de las imágenes intervenidas, se puede establecer el sistema de ejecución de las tallas, conociendo en profundidad las diferentes formas y materiales empleados, y a su vez, identificar las particularidades de cada uno de los maestros talladores. En el caso de la pieza aquí estudiada, la singularidad radica en la aplicación de una mascarilla de plomo para la realización del rostro de la Virgen, condicionando los pasos en la ejecución misma de la talla. Como ya hemos comentado, el uso del plomo en la elaboración de imaginería es un recurso usado por diferentes escuelas como la andaluza o la quiteña. Este “modus operandi” favorece la realización en serie de las piezas, con el consiguiente descargo del maestro hacia sus operarios de taller, lo que conlleva una especialización de los trabajos, donde el artista, en la mayoría de las ocasiones, se limita a la ejecución del original a copiar. De esta forma, y gracias al uso de moldes, se obtienen un sin fin de copias idénticas a la salida de la mano del artista, lo que hace que encontremos imágenes prácticamente iguales, en cuanto al trazado del rostro, lo que produce que pasemos del tradicional concepto de realización artística, más “artesanal”, en favor de realizaciones que pueden ser verdaderamente catalogadas como industriales.

Una vez sacada la pieza plúmbea del molde, que abarca todo el rostro de la efigie, junto al cuello, orejas y parte del pelo, se repasa de las pequeñas muescas que pudieran quedar y se realizan los orificios de los ojos. Aunque podemos encontrarnos con ojos pintados sobre el mismo plomo, en el caso de la imagen canaria, ésta se identifica con la también tradicional incorporación de ojos de cristal. Estos elementos tan asiduos en el barroco, pueden ser realizados de dos formas, mediante vidrio soplado, o las identificadas en la producción de los talleres quiteños de mediados del setecientos, y en especial del gran taller de Bernardo Legarda, correspondiéndose con la pieza de Teguiuse. Para su ejecución se “calienta al fuego un ladrillo (octogonal) en el que previamente se ha hecho una concavidad circular del tamaño del globo del ojo acorde con el de la mascarilla, luego se coloca sobre esta superficie un pedazo de vidrio, que al fundirse por efecto del calor

adquiere la forma deseada”.⁸ Tras ser pintados por la parte posterior se insertan en la mascarilla, usándose un tipo de cera oscura, aplicada en caliente, e identificada como “micalau”.⁹

Finalizado este primer paso se incorporaba, mediante clavos de forja, la mascarilla a la cabeza, que presentaba ya un primer desbastado de la madera. Para sellar bien la unión se aplicaba el mismo tipo de cera usada en la adhesión de los ojos, y cuyo carácter hidrófobo aísla el metal de la madera, para intentar retardar la oxidación del mismo.¹⁰ Colocada ya la mascarilla, se continuaba con el tallado del pelo y cuello, para lo cual se seguía el trazado que ya le venía dado, en cuanto a volumen y forma, de estas partes correspondientes a la mascarilla. En caso de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, al retirar en su restauración la mascarilla, se pudo comprobar que nos encontramos ante un único tarugo de madera¹¹ para el tallado de la cabeza y parte de cuerpo, al que se le han colocado aquellos fragmentos necesarios para obtener un mayor volumen en el torso y aquellas partes de la cintura donde se insertara posteriormente el tableado. Para asegurar este embonado de piezas encoladas, el artista se ayudó de pernos de madera cilíndricos, de un considerable diámetro, que se pueden identificar en la parte posterior de la efigie. Concluido el tallado del pelo,¹² que pese a tratarse de una imagen de vestir, discurre hasta media espalda en nueve mechones ondulantes, se le colocaban los brazos realizados de forma exenta y articulados mediante goznes a la altura de hombros y codos, favoreciendo la movilidad de estas articulaciones para la colocación de los ropajes o cambio en la disposición de ambos brazos. Las manos talladas hasta el antebrazo, son embutidas mediante un perno fijado con un pequeño pasador que limita su movilidad. Cabe destacar un dato significativo en el tallado de la mano derecha, cuyos dedos pulgar e índice sujetan una pequeña pieza oval de madera, perforada interiormente, que identificamos como un sistema para la colocación de los elementos iconográficos, -en este caso un rosario-, favoreciendo que no se deterioren las falanges, como suele ocurrir con nuestra imaginería española. Con respecto a este elemento, también se observa en otras piezas de origen quiteño, como son la Virgen del Carmen del Museo de San Francisco,¹³ el San Francisco Javier de la Iglesia de la Compañía, ambos en Quito, o el ángel mancebo perteneciente a la colección del Museo de América en Madrid (ficha de catalogación MAM 92/3/11).¹⁴

Terminadas las labores de ensamblado y tallado, el siguiente paso es el policromado de la imagen consistente en la aplicación de las diferentes fases del estucado, más grueso en la zona de madera que en la del rostro. Este estrato presenta la particularidad de poseer una tonalidad rosácea, lo que pudiera ser entendido como una labor de imprimación antes de realizar las carnaciones propiamente dichas. Frente al sistema de ejecutar las carnaciones en tonalidades mate, tan asiduo en la imaginería española, tras los dictámenes de Pacheco, la escuela quiteña mantuvo el tradicional sistema de carnaciones al pulimento, consistente en la fusión de las diferentes capas de color durante el secado, y la posterior labor de lustre ayudados con una vejiga de borrego, obteniendo como resultado un “bruñido sumamente atractivo”¹⁵ y una superficie lisa y homogénea. Para el pelo se aplicaba un color negro o marrón, que en las zonas de peleteado -transición de pelo policromado al tallado- era realizado durante el policromado de la carnación, difuminándose igualmente, obteniendo una apariencia menos brusca entre los volúmenes. El cuerpo se policromaba al temple en colores planos, y toda la obra al finalizar recibía una capa de barniz a modo de protección.

Cabe la particularidad de que la pieza fuese enviada a Canarias desensamblada, lo que favorecería su traslado y explicaría el significado de la numeración de las tablas de pino

que constituyen el candelero, que sirviera a modo de guía a la hora del ensamblado definitivo.

La escultura quiteña del siglo XVIII y su mayor exponente; Bernardo Legarda y de Arco

Las efigies de bulto, especialmente sagradas, que se hacen a máquina para llevar a todas partes, no se pueden ver por lo común sin asombro. En lo que conozco de mundo, he visto muy pocas, como aquéllas muchas. Conocí varios indios y mestizos insignes en este arte; más a ninguno como un Bernardo Legarda de monstruosos talentos y habilidad para todo. Me atrevo a decir que sus obras se estatuaría pueden ponerse sin temor en competencia con las más raras de Europa.¹⁶

El hecho de encontrarse en nuestras Islas un soberbio ejemplo del barroco quiteño, y que éste haya pasado casi inadvertido en nuestra historiografía artística, nos remite al desconocimiento de un estilo y técnicas que vienen a aunar en el carácter polifacético que posee el arte de época moderna en Canarias. Los legados artísticos procedentes de la Audiencia de Quito son escasos en el patrimonio insular, a lo sumo, algunas piezas de orfebrería identificadas por el profesor Jesús Pérez Morera como son “el juego de altar (cáliz y vinajeras) que coincide con la tipología de los talleres quiteños del siglo XVIII”¹⁷ conservados en la Basílica del Pino en Teror. Por ello, creemos que es preciso realizar unos breves apuntes sobre el arte producido en Ecuador, durante la gestación de los modos y formas en los que se realizara, hace ya más de doscientos cincuenta años, la imagen de Nuestra Señora del Rosario, y en particular de su posible autor, Bernardo Legarda, personalidad multifacética de las artes, de monstruosos talentos y habilidad para todo.

La escultura quiteña durante las primeras centurias tras la Conquista y Evangelización, es un arte muy afín a los modelos importados de la Metrópolis, especialmente los sevillanos, que serían copiados e interpretados por una diestra manufactura indígena y mestiza, en “un tiempo colonial en que lo indígena y lo hispano se fundieron por necesidad y mutuo deslumbramiento” (Francisco Febles Cordero 1990). Son siglos donde se van configurando esquemas y modos que irían adquiriendo características sui generis propias de la fusión de culturas, que darían como resultado la diferenciación de lo realizado y la consiguiente nomenclatura de “escuela quiteña”. Se crea un “sincretismo cultural”, que “ofrece una visión criolla del catolicismo, y su lenguaje es teológico pero también estético. Contiene un profundo mensaje histórico, artístico y espiritual, y expresa a través de ese mensaje, el impacto de las culturas europeas sobre los pueblos indoamericanos”.¹⁸

En el arte escultórico quiteño, destaca la importancia que los gremios alcanzaron en éste y otros campos de la plástica, adquiriendo con el paso del tiempo, gran importancia dentro de la economía de la región. La especialización de los talleres conllevó beneficios en cuanto a la producción y su posterior exportación, no sólo abarcando gran parte de la costa pacífica, donde se centra la mayor cantidad de ejemplos, sino también España.¹⁹ En alusión a la exportación de objetos artísticos, cabe señalar el dato aportado por la investigadora Ximena Escudero en el que se refiere a la salida desde “Guayaquil con destino a Europa de 264 bultos conteniendo esculturas en madera policromada y óleos sobre lienzo” entre los años 1779 -1787.²⁰

Pese a que casi toda la producción artística quiteña de los primeros siglos es eminentemente anónima, atribuidas al silencio que esconde los nombres de aquéllos cuyo

trabajo se subrayó como artesanal. Los continuos estudios documentales, que en los últimos años se han venido realizando, han sacado del anonimato nombres cuyas labores los avalan ya como artistas; eslabones indiscutibles de la cadena que configuró la historia de la escultura quiteña. Diego Rodríguez, Diego de Robles (-1574?), el jesuita Marcos Guerra, Francisco del Castillo, Francisco Tipán, José Olmos, Juan Bautista Menacho, las hermanas Sor María de San José y sor Magdalena Dávalos Maldonado, y finalmente Jorge Vinterer, son algunas de esas personalidades que fueron configurando el estilo de una escuela que desembocaría en Bernardo Legarda y de Arco, “gran artífice del siglo de oro de la escultura quiteña”²¹ y Manuel Chili –más conocido con el nombre que firmaría algunos de sus trabajos, “Capiscara”-.

Frente a la escasez de documentación que se tiene de sus predecesores, en el caso de Bernardo Legarda, sí se cuenta con una mayor información, donde sobresalen exhaustivos estudios de su vida y obra.²² Legarda, toda una personalidad de la época, contó a lo largo de gran parte del siglo XVIII con un notable taller de donde salía un sin fin de obras de las más diversas facturas; pinturas, esculturas de bulto, retablos y mamparas, fueron algunas de las materias que trabajó el maestro quiteño, que en ocasiones también ejerció de restaurador.²³

Dentro de la producción de Bernardo Legarda una de las aportaciones más significativas vienen dadas por su representación de la Inmaculada Concepción, denominadas comúnmente como, Inmaculadas Legardinas o Virgen de Quito. Legarda y su taller no cesaron en la representación de la proclamada Patrona de América desde 1760, “centrándose sobre todo en el momento de la alegoría del triunfo de la Inmaculada, la Apocalíptica alada con un pie sobre la cabeza de la serpiente (...) cuyo modelo provenía de grabados tales como aquellos de la obra de Luis Alcázar Investigario arcani sensus Apocalipsi, publicada en Amberes en 1614”.²⁴

Dentro de la prolífera realización de esta temática, destaca la talla conservada en la quiteña iglesia de San Francisco con la que el maestro mantuvo un especial contacto al pertenecer a la orden su hijo Mariano de Jesús.²⁵ Esta imagen es sin duda uno de los mayores aciertos de su artífice, y es narrada por la investigadora Ximeno de Escudero como “obra cumbre del arte quiteño por sintetizar, la misión apostólica, pedida por la Contrarreforma, tener una calidad estética insuperable y haberse constituido en el símbolo de esta ciudad milenaria patrimonio de la humanidad”.²⁶ Otro dato a destacar de esta talla reside en ser la única firmada por su autor, como así se aprecia en los pernos de anclaje de ambas manos donde en la izquierda se lee “Bernardo Legarda” y en la derecha “se acabo en 7 de diciembre de 734”.²⁷ Como la imagen de Nuestra Señora del Rosario, también tiene mascarilla de metal y de cuyo detenido estudio se pueden apreciar verdaderas concomitancias formales, ya no sólo de ejecución, sino en detalles significativos como es el tipo de tonalidad polícroma, y otros pormenores como pueden ser el trazado a pincel de las cejas y pestañas inferiores, o el hecho de ocultar las orejas parcialmente con el cabello realizado a buril.

Los Ladrones del Calvario de La Laguna; Posibles obras de origen cubano.

Si con la imagen anterior de Nuestra Señora del Rosario de Lanzarote, la restauración abrió un abanico de posibilidades para su adscripción a los talleres de Legarda, no viene a ocurrir lo mismo con las esculturas de San Dimas y Gestas conservadas en la actualidad en la Capilla del Calvario cercana a la parroquia de San Lázaro de La Laguna. En este caso,

como en el anterior, las referencias documentales son ínfimas, a lo sumo, lo recogido por el presbítero Moure en su Guía de La Laguna. En ella se da cuenta de que las tallas proceden del antiguo cementerio de Santa Cruz. Pero lo que sí es de destacar en la restauración²⁸ es la recuperación formal de ambas tallas que hasta la fecha han sido siempre menospreciadas, llegando incluso, hace cercanas fechas, a pensar en su sustitución.

Si bien es cierto que las tallas de los ajusticiados con Jesús no son piezas de primera categoría artística, debemos de tener en cuenta que son imágenes que vienen a cumplir con una función específica dentro de la iconografía del Calvario, complementando la tradicional representación de Cristo en la cruz, y a sus pies, la Virgen, San Juan y la Magdalena. Cabe destacar que este conjunto lagunero es el único en su tipología en la imaginería canaria,²⁹ y aún hoy cumple con su función procesional durante los cultos de la Semana Santa lagunera.³⁰

Pudiéramos entender que ese carácter de tosquedad y corpulencia no fuese un defecto del escultor de las imágenes, sino que se tratase de un tipo de solución donde se busca un segundo término dentro de la composición, como así ocurre con otras piezas similares de diferentes escuelas españolas. Este tipo de resoluciones estéticas, se puede ver en la imaginería vallisoletana, donde muchas piezas secundarias en la representación de los pasajes teatrales de la Pasión, son tachadas de grotescas. Ciertamente, pese a la tosquedad y corpulencia del tallado, al que hacíamos alusión con anterioridad, debemos hablar de un tallado correcto, conocedor de la anatomía y de la técnica escultórica, tanto en el tallado como en el policromado.

Para la adscripción de estas tallas laguneras a la escuela cubana nos basamos en una pieza que se conserva en el claustro de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, ubicada en la denominada Habana Vieja. El estudio de esta talla, y su catalogación como obra cubana del siglo XVIII, apuntada por el investigador Leandro Romero, arrojan base suficiente para relacionar las hechuras canarias con la escuela cubana, de cuya producción nuestras Islas conserva buenos ejemplos.

Aunque de mayor calidad técnica la pieza cubana, las insulares, desvirtuadas por el paso de los años y las diferentes desafortunadas intervenciones a las que fueron sometidas, no impide ver una relación formal entre ambas, sobre todo en lo que respecta a San Dimas que es la misma iconografía conservada en la iglesia habanera. De similar trazado de las cabezas, los detalles de gubia y las expresiones, así como lo desorbitado de los ojos son puntos concordantes, que se repiten en lo forzado de la postura o en el trazado del paño de pudor. Este hecho y la nutrida cantidad de obras que de origen habanero se han ido catalogando en nuestro Archipiélago, hace que vinculemos, a la espera de la documentación que lo acredite, las tallas de San Dimas y Gestas a los talleres insulares cubanos del Ochocientos, un eslabón más del fructífero comercio que se estableció con las tierras americanas y en especial con la gran Antilla, Cuba.

ANEXO GRÁFICO



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

NOTAS

- ¹ La exposición “Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI / XIX”. Fue celebrada en el año 2000, siendo organizada y expuesta en la Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria, itinerando posteriormente por las islas de Lanzarote y Fuerteventura. La muestra fue subvencionada por el Excmo. Cabildo de Gran Canaria, con la colaboración de los Excmos. Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote.
- ² Queremos agradecer su colaboración a la investigadora Dña. Francisca Perera Betancort.
- ³ HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a R. (Coordinadora). *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*. Casa Colón. Excmo. Cabildo Insular Gran Canaria. 2000, p. 150.
- ⁴ La intervención costeada por el Excmo. Cabildo de Lanzarote, fue realizada por la empresa Pablo Amador Restauraciones S.L.L. siendo ejecutada por los licenciados Pablo Amador. Isidoro Moreno y Mónica Arriaga, actuando la investigadora Dña. Francisca Perera Betancort, como coordinadora de los trabajos.
- ⁵ ESCUDERO DE TERÁN, Ximena; *América y España en la Escultura Colonial Quiteña, historia de un sincretismo*. Ed. del Banco de los Andes, Ecuador, 1992, p. 55
- ⁶ Debemos apuntar otra posible imagen realizada mediante el uso de máscara de plomo, identificándose con la *Dolorosa del Retiro* de la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz (Tenerife), en la actualidad en la hornacina izquierda del retablo del Gran Poder de Dios, de la también portuense iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Durante el estudio de la citada imagen para su incorporación en la exposición “Sacra Memoria. Trescientos cincuenta años de arte religioso en el Puerto de la Cruz”, celebrada durante los meses de junio y julio del 2001, se apuntó la posibilidad que la pieza no fuese obra del imaginero de Guía, José Luján Pérez, como tradicionalmente se le venía adjudicando. La textura y el trazado del pelo, así como el sonido al tacto, nos hacen indicar su posible ejecución en plomo, hipótesis que no podemos corroborar hasta realizar los pertinentes estudios físicos.
- ⁷ En Canarias se conservan varias efigies del Niño Jesús realizadas en este material, cuyo estudio queda recogido en la comunicación del investigador Carlos Rodríguez Morales, publicadas en este mismo coloquio y a la cual remitimos para obtener una mayor información sobre el tema.
- ⁸ ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* pp. 36-37.
- ⁹ ESCUDERO DE TERÁN, X; *Ibidem.* p. 37.
- ¹⁰ Cabe señalar en el caso de la imagen canaria, que una vez retirada la mascarilla, sobre esta cera usada de sellador, aparecen amplias zonas de estuco, lo que pudiera deberse a una intervención anterior histórica, como así se deduce al encontrarse el rostro mal colocado y fijado mediante tornillos modernos oxidados. Esta aplicación fue motivada con el fin de disimilar la unión de la mascarilla a la cabeza y de deterioros en el pelo, que fueron subsanados con el referido estuco y la aplicación de tejidos encolados.
- ¹¹ Las formas dejadas en la madera en la zona que corresponde a la parte interior de la mascarilla evidencian las marcas de gubias bastante anchas aplicadas para el desbastado de la madera, que identificamos como cedro.
- ¹² Para la realización del pelo, por la forma del tallado y la geometría del mismo, posiblemente el tallista lo realizara con un buril.
- ¹³ Obra atribuida al taller de Manuel Chili más conocido como “Capiscara”.
- ¹⁴ ANDRÉS GARCÍA, M, J; “Una colección de arte quiteño en el Museo de América de Madrid” en *Anales 3*, Madrid, 1995, 81-89. La citada colección se debe a una donación realizada en 1992, por D. Ignacio de Urquillo y Olano, Conde de Urquijo y de Ospín de Urquijo, efectuada al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de la República de Ecuador, quedando depositada en el Museo de América el 15 de diciembre de 1993.

- ¹⁵ ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* p. 37
- ¹⁶ VELASCO, J; *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*; Tomo III, que se comprende la Historia Moderna, año de 1789, Quito: Imprenta del Gobierno, 1845, pp. 61-62
- ¹⁷ PÉREZ MORERA, J; *Platería en Canarias siglos XVI-XIX*. “Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva. Canarias, 2001, p. 278.
- ¹⁸ ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* p. 19
- ¹⁹ Algunos ejemplos de escultura quiteña conservada en nuestro país son el “Belén” conservado en el museo de las Descalzas Reales de Antequera –Málaga-. (ROMERO BENÍTEZ, J; “El Museo Conventual de las Descalzas”. *Revista de Estudios Antequeranos*. Vol. 11, año VI, 167. Dentro de la colección que custodia el Museo de América de Madrid, medio centenar de esculturas, representando personajes de la iconografía cristiana. (ANDRÉS GARCÍA, M, J; “Una colección de arte quiteño en el Museo de América de Madrid” en *Anales* 3, Madrid, 1995, pp. 81-89).
- ²⁰ ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* p. 51
- ²¹ *Ibidem*, p. 55.
- ²² Para mayor información sobre este escultor véase: ESCUDERO DE TERÁN, Ximena; *América y España en la Escultura Colonial Quiteña, historia de un sincretismo*. Ed. del Banco de los Andes, Ecuador, 1992; Bernardo Legarda. *Encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Historia y Geografía, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Quito: 1976-1977; “El escultor Bernardo Legarda siglo XVIII” *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 131-132 (Quito, diciembre 1978): pp. 285-324; “El escultor Bernardo de Legarda, máximo exponente del barroco quiteño en el siglo XVIII”, *Cultura* 22 (Quito, mayo-agosto, 1985): pp. 319-343. KENNEDY TROYA, A; “Transformación del papel de los talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII. El caso de Bernardo Legarda”, *Anales* 2, Museo de América, Madrid, 1994, pp. 63-76.
- ²³ Se tiene constancia escrita de sus trabajos de restauración sobre la efigie de San Lucas, en la Capilla de Cantuñas de la iglesia de San Francisco, Quito, donde dejó grabado; “El año 1668 se acabó esta efigie del Señor San Lucas Evangelista y la hizo el Padre Carlos, y la renovó Bernardo Legarda siendo su síndico, en el año de 1762. A su costa, a que concurrieron siendo Priostes en otros años don Lucas Basco, don Victorio Vega, don Joseph Cortez y don Joseph Riofrío, con diadema de plata, paleta, brocha y tintera, todo lo otro en plata, a tintera en chonta y dos casquillos de plata” ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* pp. 270-271.
- ²⁴ KENNEDY TROYA, A; “La escultura en el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito”. *Pintura, Esculturas y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1995, p. 248.
- ²⁵ KENNEDY TROYA, A; *op. cit.* p. 64.
- ²⁶ ESCUDERO DE TERÁN, X; *op. cit.* p. 56
- ²⁷ *Ibidem*, p. 56.
- ²⁸ La restauración fue realizada por la empresa Pablo Amador Restauraciones S.L.L. tras el concurso público donde el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife subvencionaba su intervención.
- ²⁹ Sabemos de otras tallas representando a Dimas y Gestas, perteneciente a un Calvario de pequeño formato, conservado en la sacristía de la Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife.

³⁰ El paso del Calvario, esta configurado actualmente por el Crucificado, realizado en 1670 por el imaginero canario Francisco Alonso de la Raya (aunque en la actualidad se encuentra muy desvirtuado debido a varias intervenciones nefastas), la Dolorosa, San Juan y la Magdalena, todas de la gubia del escultor contemporáneo Ezequiel de León.