UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

TEMA:

"ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS ESCULTÓRICAS DE LA OBRA DEL ARTISTA IMBABUREÑO PABLO GARCÍA"

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Plásticas

Línea de investigación: Desarrollo artístico, diseño y publicidad

AUTOR:

María Paula Alarcón Ramírez

DIRECTOR:

Msc. Gonzalo Vinicio Echeverría Armas

Ibarra – septiembre – 2026

UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DEL CONTACTO	
APELLIDOS Y NOMBRES:	Alarcón Ramírez María Paula

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	Estudio de las técnicas escultóricas de la obra del artista imbabureño Pablo García
AUTOR:	Alarcón Ramírez María Paula
FECHA: AAAMMDD	11 de septiembre de 2026
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA	■ PREGRADO ☐ POSGRADO
TÍTULO POR EL QUE OPTA:	Licenciada en Artes Plásticas
ASESOR/DIRECTOR	Msc. Gonzalo Vinicio Echeverría Armas

CONSTANCIAS

La autora manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es la titular de los derechos patrimoniales, por lo que asume la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 11 días, del mes de septiembre de 2026

EL AUTOR:

Validar únicamente en FirmaEC.
Firmado electrónicamente por:
MARIA PAULA ALARCON RAMIREZ

María Paula Alarcón Ramírez

CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR

Ibarra, 11 de septiembre de 2026

Msc. Gonzalo Vinicio Echeverría Armas

DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CERTIFICA:

Haber revisado el presente informe final del trabajo de titulación, el mismo que se ajusta a las normas vigentes de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT) de la Universidad Técnica del Norte; en consecuencia, autorizo su presentación para los fines legales pertinentes.

Validar únicamente en FirmaEC.
Firmado electrónicamente por:
GONZALO VINICIO ECHEVERRIA ARMAS

Msc. Gonzalo Vinicio Echeverría Armas

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de titulación, en primer lugar, a Dios quien ha hecho posible todo lo que he logrado en este camino, a mis padres, Josefina y Jorge, por ser mi mayor apoyo, mi refugio y una de las razones que me impulsaron a llegar hasta aquí. Gracias por creer en mí, por acompañarme en cada decisión, por sostenerme en los momentos difíciles y por enseñarme, con su amor y ejemplo, que nunca debo dejar de luchar por mis sueños.

Mamá y papá, este logro también es de ustedes. Gracias por cada palabra de aliento y por estar presentes durante este camino. Espero que hoy puedan sentirse orgullosos de su hija, porque después de tantos sueños, aprendizajes y desafíos, finalmente he culminado esta etapa que un día comencé con tanta ilusión.

Y también me lo dedico a mí, por no rendirme, por seguir adelante incluso en los momentos en los que sentí que ya no podía, por levantarme cada vez que tropecé y por tener el valor de continuar persiguiendo mis sueños. Me dedico este logro por cada noche de esfuerzo, cada lágrima, cada duda y cada vez que elegí no decaer.

Hoy miro hacia atrás y puedo decirme: lo logré. Todo el esfuerzo valió la pena.

A Dios, mis padres y a mí, con todo mi amor y gratitud, dedico este logro.

AGRADECIMIENTO

Agradezco profundamente a Dios por siempre guiar mi camino, a mis padres, Josefina y Jorge, por creer siempre en mí y por impulsarme a cumplir cada uno de mis sueños. Gracias por su amor, paciencia y por acompañarme en cada paso de este camino.

A mis hermanos, José y Jorge, gracias por apoyarme, protegerme e impulsarme constantemente a ser una mejor versión de mí misma. Gracias por estar presentes, por confiar en mí y por hacerme sentir que siempre puedo contar con ustedes.

A mi pareja, Wilman, gracias por acompañarme durante esta montaña rusa de emociones, por cada palabra de aliento, por tu paciencia y por estar a mi lado en los momentos buenos y difíciles.

A mis amigos de la universidad, gracias por hacer que este trayecto fuera más ameno, por las risas, experiencias y recuerdos compartidos. A quienes se quedaron en el camino, gracias también por haber sido parte de esta historia.

A mis profesores, gracias por compartir con dedicación sus conocimientos y sabiduría, y por guiarnos con empeño para formarnos como grandes profesionales.

Y por último y no menos importante, a mis adoradas Nina y Nala, gracias por acompañarme silenciosamente en tantas noches de desvelo y por brindarme siempre su amor y compañía.

A todos ustedes, gracias por ser parte de este logro, por acompañarme y creer en mí. Los quiero mucho.

RESUMEN

La presente investigación buscó examinar las técnicas escultóricas empleadas por el artista Pablo García junto a su vínculo con la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra. Se ponderó el valor patrimonial, técnico y simbólico de su labor en relación con los cambios del arte actual. El objetivo central consistió en analizar las técnicas escultóricas en su obra e identificar los componentes nuevos que introduce a la tradición local. Se aplicó un enfoque cualitativo, con un diseño descriptivo e interpretativo. Se aplicó una observación directa, entrevistas semi-estructuradas, registro fotográfico y análisis documental, sumado a un estudio formal, técnico y simbólico de una selección de obras del artista. Los resultados mostraron que la producción escultórica de Pablo García obedece los principios técnicos del tallado tradicional en madera. Por otra parte, integra materiales, temas y recursos modernos que amplían las posibilidades expresivas de la escultura. Asimismo, se identificó que la técnica escultórica actúa como un lenguaje cultural y un medio para abordar problemas sociales, ambientales y espirituales. Esto fortalece la identidad artística de San Antonio de Ibarra. En conclusión, la obra del artista representa una contribución importante a la conservación y revitalización del patrimonio escultórico ecuatoriano. Demuestra que tradición e innovación pueden coexistir a través de la reinterpretación de los conocimientos artesanales en el contexto del arte contemporáneo.

Palabras clave: escultura, San Antonio de Ibarra, técnicas escultóricas, patrimonio cultural, arte contemporáneo, Pablo García.

ABSTRACT

This research aimed to examine the sculptural techniques employed by artist Pablo García and their connection to the sculptural tradition of San Antonio de Ibarra. It evaluated the heritage, technical, and symbolic value of his work in relation to shifts in contemporary art. The primary objective was to analyze the sculptural techniques in his work and identify the novel elements he introduces to the local tradition. A qualitative approach was adopted, utilizing a descriptive and interpretive design. Methods included direct observation, semi-structured interviews, photographic documentation, and document analysis, alongside a formal, technical, and symbolic study of selected works by the artist. The results revealed that Pablo García's sculptural output adheres to the technical principles of traditional wood carving. At the same time, he incorporates modern materials, themes, and approaches that expand the expressive possibilities of the medium. Furthermore, the study identified that sculptural technique serves as both a cultural language and a means to address social, environmental, and spiritual issues, thereby strengthening the artistic identity of San Antonio de Ibarra. In conclusion, the artist's work represents a significant contribution to the preservation and revitalization of Ecuadorian sculptural heritage, demonstrating that tradition and innovation can coexist through the reinterpretation of artisanal knowledge within the context of contemporary art.

Keywords: sculpture, San Antonio de Ibarra, sculptural techniques, cultural heritage, contemporary art, Pablo García.

Tabla de contenido

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA ii

CONSTANCIAS III

CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR IV

DEDICATORIA V

AGRADECIMIENTO VI

RESUMEN VII

ABSTRACT VIII

ÍNDICE DE TABLAS XII

ÍNDICE DE FIGURAS XII

INTRODUCCIÓN 1

El problema 1

Justificación 2

Antecedentes 4

Objetivos 6

Objetivo general: 6

Objetivos específicos: 6

Materiales y métodos 7

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO 8

1.1. La imaginería religiosa 8

1.1.1. Desarrollo histórico de la escultura religiosa policromada 12

1.1.2. Desarrollo histórico escultura funeraria 16

1.1.3. Función estética y simbólica 17

1.1.4. La imaginería religiosa en Latinoamérica 18

1.2. La escultura religiosa en Ecuador 21

1.3. Escultura e imaginería en San Antonio de Ibarra 23

1.3.1. San Antonio de Ibarra como centro cultural 25

1.3.2. Daniel Reyes y el inicio de la tradición de la imaginería en San Antonio de Ibarra 26

1.3.3. La transmisión de conocimientos a través de talleres artesanales 27

1.3.4. El arte como parte de la identidad cultural de San Antonio de Ibarra 28

1.3.5. La transmisión del conocimiento a través de talleres familiares 28

1.4. Pablo García y la imaginería tradicional 29

1.4.1. Biografía y trayectoria artística 30

1.4.2. Características técnicas y estilísticas de su obra 31

1.4.3. La herencia barroca y aportes contemporáneos 31

1.4.4. La importancia de su trabajo en la preservación del oficio escultórico 32

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA 33

2.1. Tipo de Investigación 33

2.2. Técnicas e instrumentos de investigación 33

2.3. Preguntas de investigación y/o hipótesis 33

2.4. Matriz de operacionalización de variables o matriz diagnóstica 34

2.5. Participantes 34

2.6. Procedimiento y plan de análisis de datos 35

CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN 39

3.1. Análisis del proceso escultórico 39

3.2. Análisis de entrevista al artista 40

3.3. Relación entre tradición e innovación 40

CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA 42

4.1. Conceptualización de la obra 42

4.2. Introducción de la obra 43

4.3. Descripción de la obra 43

4.4. Bocetos 44

4.5. Obra final 46

..... 47

..... 47

4.6. Descripción de la exposición 53

4.7. Texto curatorial de la exposición 55

CONCLUSIONES 59

RECOMENDACIONES 60

GLOSARIO..... 61

BIBLIOGRAFÍA..... 62

ANEXOS..... 68

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Matriz de operacionalización de variables..... 34

Tabla 2. Elementos observados en el proceso escultórico en el taller de Pablo García..... 39

Tabla 3. Resultados de la entrevista al escultor Pablo García..... 40

Tabla 4. Relación entre elementos tradicionales y contemporáneos en la obra de Pablo García 40

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Obra de Francisco Salzillo – Virgen de las angustias..... 14

Figura 2. Obra de Francisco Salzillo – Paso de la caída..... 14

Figura 3. Obra de Bernardo de Legarda – Virgen del Panecillo..... 15

Figura 4. Obra de Manuel Chilli– La Asunción..... 16

Figura 5. La Magdalena de Daniel Reyes..... 24

Figura 6. Casa Daniel Reyes..... 27

Figura 7 Primer boceto de la obra..... 44

Figura 8 Segundo boceto de la obra..... 44

Figura 9 Boceto previo a la elaboración del video..... 45

Figura 10 Diagramación del espacio de exposición..... 45

Figura 11 Diagramación del espacio de exposición..... 46

Figura 12 Proceso de grabación del video. 47

Figura 13 Proceso de grabación del video II..... 47

Figura 14 Proceso de grabación del video III. 47

Figura 15 Edición del video. 48

Figura 16 Edición del video. 48

Figura 17 Proceso del tallado. 49

Figura 18 Proceso de montaje. 50

Figura 19 Proceso de montaje II. 50

Figura 20 Proceso de montaje III. 51

Figura 21 Proceso de montaje IV. 51

Figura 22 Monateje final 52

Figura 23 Obra final. 52

Figura 24 flayer I de la exposición..... 53

Figura 25 flyer II de la exposición. 54

Figura 26 Manejo de Redes Sociales 54

Figura 27 Cedula de la obra. 55

INTRODUCCIÓN

El problema

San Antonio de Ibarra, en la provincia de Imbabura, contribuye un núcleo artesanal importante dentro del arte popular ecuatoriano, especialmente por su dedicación prolongada a la escultura en madera. Esta práctica basada en el tallado manual y el traspaso de conocimientos entre generaciones forma parte esencial del patrimonio cultural de la localidad (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020). En este sentido, el artista Pablo García destaca como una figura contemporánea que no solo preserva técnicas ancestrales, sino que también sus propuestas son innovadoras en el campo escultórico. La necesidad de analizar su propuesta escultórica surge por las inquietudes de, conocer de qué forma su obra se enmarca dentro de la tradición local; por otro lado, identificar los elementos técnicos y expresivos que introduce como renovación del lenguaje escultórico en San Antonio. Se destaca que el decrecimiento de los artesanos en San Antonio de Ibarra se le vincula con varias causas, como la ausencia de incentivos económicos, el disminuido reconocimiento social y la creación de productos industrializados (P. García, 2020). Asimismo, las formas de transmisión de conocimientos se han realizado mediante la práctica y de forma oral, lo que dificulta la conversación en medios donde es fundamental proteger el patrimonio cultural por medio de recopilación y organización formal de la información (Zada & Bravo, 2022).

Este problema de investigación consigue relevancia debido a la escasez de estudios académicos que documenten y analicen la evolución técnica de la escultura en esta localidad desde una perspectiva artística y simbólica. Aunque se han realizado aproximaciones al estudio de la Escuela Quiteña y del arte religioso popular (Sosa, 2014), donde las prácticas escultóricas actuales como las de Pablo García aun no han sido suficientemente investigadas en cuanto a su proceso técnico y su soporte simbólico. Otro aspecto preocupante es la limitada presencia de la escultura en los espacios académicos y museísticos. Aunque poseen un gran valor histórico y artístico, gran parte de estas piezas no ha sido debidamente registrada ni analizada en profundidad, lo que ha favorecido su falta de visibilidad y la pérdida de conocimientos relevantes sobre sus técnicas, símbolos y los contextos en los que fueron creadas (M. García & Paredes, 2024). Además, en un contexto de globalización donde las identidades culturales tienden a disolverse, comprender cómo los artistas locales resignifican la tradición a través de

sus técnicas integra un aporte al conocimiento sobre la conservación y transformación del patrimonio artístico nacional. Como consecuencia, se ha reducido la demanda y suele optarse por adquirir copias más accesibles y de menor complejidad, lo que impacta negativamente en la estabilidad económica de los talleres artesanales (Rotman, 2003).

Por último, la escasa protección y falta de impulso tanto por parte de la ciudadanía como de las autoridades ha generado una situación de fragilidad para los artesanos. Si bien San Antonio de Ibarra ha sido reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador, las medidas prácticas destinadas a respaldar a los artistas y asegurar la preservación de esta tradición siguen siendo limitadas e ineficaces (Álvarez et al., 2023).

La investigación permitirá identificar las etapas del proceso creativo de Pablo García, las herramientas y materiales que emplea, así como las técnicas específicas del tallado, modelado y acabado que utiliza. De igual forma, se analizará si existe una continuidad con ténicas tradicionales como el desbaste, el pulido con lija manual, y cómo estas se combinan con enfoques contemporáneos que aportan originalidad a su obra.

Justificación

Esta investigación se justifica al contribuir a la documentación de la ocupación artística en San Antonio de Ibarra, fortaleciendo el estudio sobre arte ecuatoriano. Según Chaverri (2017), justificar una investigación implica demostrar su pertinencia, utilidad y capacidad de llenar vacíos de conocimiento. En este caso, la pertinencia se establece en el rescate y puesta en valor de un arte vivo que forma parte del imaginario colectivo y de la economía creativa local.

La escultura en madera representa una manifestación sobresaliente de la destreza técnica y la creatividad de los artesanos ecuatorianos. Procedimientos como la policromía implica competencias específicas que han sido heredadas a lo largo del tiempo. Investigar y registrar estas técnicas no solo contribuye a su conservación, sino que también amplía la compresión de las expresiones artísticas tradicionales (Cudzik et al., 2025).

Los beneficiarios directos de este estudio serán los estudiantes, docentes e investigadores de las artes plásticas, así como instituciones culturales y turísticas que

promueven el arte escultórico sanantonense. Asimismo, el propio artista y su comunidad se beneficiarán del reconocimiento académico de su labor, fortaleciendo su visibilidad en espacios de exhibición y circulación artística nacional e internacional.

Esta investigación, además, pretende constituirse como modelo para futuros trabajos de investigación acerca de técnicas de escultura dentro del territorio ecuaatoriano, además de impulsar el diálogo entre creadores artesanales consagrados y artistas acutuales. Es más, podría proporcionar elementos necesarios para la elaboración de normativas culturales que incentiven la formación y conservación de técnicas escultóricas en escuelas y talleres de arte.

En el ámbito academico, esta investigación sobre la escultura y sus técnicas contribuye a la falta de investigación sobre el arte y la cultura en Ecuador. Aunque se trata de una manifestación cultural de gran importancia, ha recibido menos atención que otras expresiones artísticas, lo cual restringe una visión completa del patrimonio cultural nacional (Álvarez et al., 2023).

Por otro lado, estudios recientes evidencian que la escultura contemporánea en Ecuador está explorando nuevas formas de preservar al patrimonio mediante la integración de técnicas tradicionales con herramientas tecnológicas. Un caso representativo es el de Obando et al. (2025), quien propone una recuperación simbólica de personajes y mitos del Ecuador mediante esculturas coleccionables que integran herramientas digitales junto a métodos tradicionales de esculpido manual. Esta propuesta demuestra que la incorporación de tecnologías no necesariamente desplaza lo artesanal, sino que puede contribuir a su revitalización y reinterpretación desde perspectivas estéticas contemporáneas.

Asimismo, la escultura no solo tiene un valor estético o religioso, también representa un símbolo de identidad cultural en los espacios públicos. Según Chuquín & Posso (2024), mencionan que las manifestaciones escultoricas estan sujetas a los referentes culturales locales que refuerzan la identidad en las comunidades, principalmente en entornos urbanos donde el arte público aporta la visibilización de las raíces patrimoniales. En este caso, la investigación de la obra de Pablo García interpreta la oportunidad de comprender como el arte puede actuar como delegado de preservación simbólica y revitalización cultural, sin necesidad de alejarse de la tradición escultorica de San Antonio de Ibarra.

En definitiva, este trabajo de investigación aporta a la escasees de información sobre el proceso técnico de creación de escultural dentro del ambiente de San Antonio, estableciendo un puente entre la tradición y las exploraciones innovadoras del arte moderno.

Antecedentes

El análisis de las técnicas escultóricas comprende la evolución de la historia ha modo en que estas prácticas se han representado en contextos actuales, conformado lo que según Camacho (2022), la talla en madera asociada al arte sacro surgió en el contexto de la colonización, donde las imágenes religiosas se convirtieron en instrumentos de catequización y expresión cultural. Este conjunto de saberes técnicos como el modelado, el tallado fino y uso de policromía ha sido adaptado a diversos contextos socioculturales en el tiempo, manteniéndose vigente en comunidades como la de Imbabura gracias a su capacidad de transformación y continuidad artesanal (Aguirre, 2022).

Los procesos de transmisión de saberes artesanales fueron históricamente de carácter oral y práctico. Muñoz (2016) señala que el desarrollo de las artesanías en San Antonio de Ibarra durante el siglo XX estuvo profundamente ligado a los valores de la Escuela Quiteña, transmitidos a través de talleres familiares y de la formación en el Instituto Artístico Daniel Reyes. Esta institución, fundada en 1884, jugó un papel importante en la formalización de la enseñanza escultórica, ayudando al surgimiento de generaciones de talladores que, aún en épocas actuales, conservan técnicas ancestrales como el esculpido directo en madera de cedro o nogal.

El desarrollo de la escultura en el Ecuador también ha sido señalado por procesos de modernización y cambios de métodos de producción. Estudios actuales evidencian como la escultura se ha modificado de prácticas tradicionales a formas híbridas.

Chuquín & Posso (2024), estudian los cambios en las prácticas contemporáneas de San Antonio, por esta razón, reconocen la diferencia en el uso de materiales como resinas, metales y técnicas de ensamblaje. De la misma manera, Rashdan & Ashour (2024) registran como en la escultura monumental se entretejen técnicas patrimoniales, como el modelado en arcilla, con procesos modernos que utilizan estructuras metálicas y elementos reciclados, señalando una dinámica de adaptación creativa ante las nuevas necesidades estéticas y técnicas.

Las técnicas artesanales de origen tradicional son valoradas por organismos internacionales como expresiones culturales activas, cuya permanencia depende de su práctica sostenida y de su transmisión entre generaciones (UNESCO, 2020). Este panorama comprende el estudio de los procesos escultóricos no solo debe enfocarse en la técnica como un procedimiento, sino también, como parte de una identidad cultural en continuo diálogo con el contexto contemporáneo.

La fabricación escultórica ecuatoriana se ha sujeto a tensiones entre preservación y transformación a lo largo de la historia. Según Gálvez (2020), la escultura en Ecuador tuvo un fuerte dominio litúrgico durante la época colonial. No obstante, con el paso del tiempo y el dominio de corrientes modernas, los artistas comenzaron a cambiar sus propuestas, desplazándose hacia expresiones menos normadas y experimentales desde lo formal y lo simbólico. En la actualidad, la inclusión de nuevas técnicas y materiales responde no solo a la evolución estética, sino también a cambios en la disponibilidad de recursos, el mercado artístico y los discursos identitarios (Montesinos, 2016).

De igual forma, la tradición de la imaginería religiosa, particularmente en la provincia de Imbabura, ha sido un referente en la consolidación de un estilo propio. Muñoz (2016), expone que la habilidad de los imagineros ecuatorianos, en especial en Quito y Cuenca, permitió el desarrollo de técnicas que combinaban saberes europeos con prácticas locales. Este sincretismo cultural sentó las bases para las escuelas artesanales que luego surgirían en otras regiones incluyendo Imbabura y cuya influencia se observa todavía en la escultura contemporánea.

Los cambios que han surgido recientemente también se reflejan en la percepción y valoración que tiene la comunidad actual sobre la escultura. Como indica el diagnóstico publicado por Guzmán & Saldarriaga (2024), las prácticas escultóricas tradicionales confrontan un proceso de debilidad progresiva motivado por la escasa exposición generacional, los cambios en la demanda profesional del lugar y la limitación de ciertos materiales naturales esenciales como el cedro. Esta situación ha obligado a los artistas a ingeniar sus procesos, utilizando materiales alternativos y explorando nuevos lenguajes visuales, lo cual es un desafío constante para quienes buscan mantener viva la tradición a la vez que adaptarse a las dinámicas del arte contemporáneo.

En este contexto, Oleas (2021) aclara que las expresiones artísticas modernas en Ecuador, entre ellas la escultura, han experimentado un engrandecimiento tanto en sus enfoques como en los espacios donde se desenvuelven, incorporando a creadores que combinan lo tradicional con lo vanguardista. Esta dinámica favorece a los escultores a la reinterpretación de su legado cultural a través de lenguajes estéticos contemporáneos, generando enlaces entre el patrimonio heredado y los desafíos actuales del arte.

La observación de los procesos técnicos y las innovaciones en la obra escultórica moderna permite comprender como se negocian las tensiones entre continuidad y cambio, tradición e innovación. Además, brinda elementos para valorar la importancia del conocimiento técnico-artesanal como parte del patrimonio cultural y contribuye a reflexionar sobre su futuro en contextos de transformación social y globalización.

De esta manera, el estudio de las técnicas escultóricas no solo registra procedimientos, sin embargo; revela las razones culturales, sociales y simbólicos que perduran y se transforman a través de la práctica artística. Es este ámbito, la obra de escultores contemporáneos representa una oportunidad para observar como las tradiciones regionales dialogan con las tendencias globales y como, a través de sus técnicas los artistas actuales contribuyen a la continuidad creativa de su patrimonio.

Objetivos

Objetivo general:

Estudiar las técnicas escultóricas utilizadas por el artista imbabureño Pablo García en relación con la tradición de San Antonio de Ibarra y sus aportes innovadores en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

Objetivos específicos:

- Identificar las etapas y procesos técnicos que el artistita Pablo García utiliza en la elaboración en sus esculturas.
- Analizar los elementos tanto formales conceptuales que resultan innovadores en la obra del artista, evaluando su impacto en la renovación de la tradición del arte de San Antonio de Ibarra.

- Comprender cómo la obra del artista combina elementos de la tradición escultórica y la innovación para dar una lectura más contemporánea a su obra.

Materiales y métodos

La investigación será de enfoque cualitativo, con un diseño de tipo de estudio de caso descriptivo. Permitirá estudiar el proceso técnico y creativo del artista Pablo García que será abordado de manera directa, interpretativa y contextual. A través de este enfoque se analizará como las técnicas escultóricas plasmadas por el autor dialogan con la tradición de San Antonio de Ibarra y que aspectos innovadores introduce en su obra.

El tipo de diseño es un estudio de caso ya que se analizará específicamente la técnica escultórica de Pablo García dentro del contexto artístico de San Antonio de Ibarra ya que con este diseño se puede profundizar a fondo las técnicas que utiliza el artista en sus obras para comprender el uso de esta. Se realizarán observaciones del proceso escultórico con visitas al taller del artista.

Las observaciones estarán acompañadas por entrevistas semiestructuradas que serán aplicadas directamente al artista Pablo García. Estas entrevistas estarán enfocadas en conocer su visión sobre la tradición escultórica local, los criterios que guían su trabajo y las razones detrás de la elección de la técnica que él utiliza. También, será empleado el registro fotográfico como instrumento de apoyo para documentar las distintas fases del proceso escultórico, así como un cuaderno de campo que se llevará para anotar observaciones relevantes, detalles de cada sesión y reflexiones sobre el análisis del trabajo del artista.

El análisis de esta investigación tiene como fin enriquecer el trabajo de campo a través del estudio estricto de diversas fuentes escritas y audiovisuales vinculadas tanto a la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra como a la trayectoria artística de Pablo García. Esta estrategia metodológica cualitativa busca aportar una comprensión más amplia de la técnica que utiliza el artista, mediante la identificación de elementos recurrentes presentes en las obras. La revisión documental contempla un conjunto diverso de materiales, entre ellos catálogos de obras del artista, entrevistas previas, crónicas periodísticas, documentos en donde hable sobre la obra del artista estudiado. En el desarrollo del análisis se dará prioridad a aquellos

documentos que exploran las dinámicas de transformación dentro de la escultura actual. A partir de estos insumos, se establecerán contrastes con el caso particular de Pablo García.

El proceso de esta documentación permitirá reconocer puntos de convergencia y diferencia entre lo tradicional y lo contemporáneo, prestando atención a los cambios en materiales, herramientas, técnicas y enfoques estéticos.

El sujeto de esta investigación es exclusivamente el artista Pablo García, quien fue elegido mediante un proceso de selección por un muestreo no probabilístico de tipo intencional o teórico. Dicha elección se fundamenta en su importancia dentro del ámbito del arte contemporáneo en San Antonio de Ibarra, ya sea por el mérito de su obra como por su capacidad para articular elementos de la tradición escultórica local con propuestas estéticas innovadoras. Se eligió a este participante y población ya que no se pretende generalizar la investigación, sino logar una comprensión profunda de su caso específico. El estudio será realizado en su lugar de trabajo y se tomará como unidad de análisis su proceso creativo como su reflexión sobre la técnica.

El presente informe se organiza en tres capítulos principales. El primer capítulo desarrolla los fundamentos conceptuales relacionados con la tradición escultórica, la imaginería religiosa, la escultura contemporánea y el contexto histórico y cultural de San Antonio de Ibarra. El segundo capítulo describe el método, tipo de investigación, técnicas e herramientas utilizadas para la recolección y análisis de los datos. Por último, el tercer capítulo muestra los hallazgos obtenidos, el análisis pertinente, las conclusiones y sugerencias derivadas de la investigación, así como la propuesta artística “Manos Talladoras”, diseñada como una aplicación práctica de la investigación que fusiona la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra con recursos contemporáneos de mediación artística.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. La imaginería religiosa

La imaginería religiosa comprende un conjunto de representaciones escultóricas tridimensionales destinadas al culto, la devoción y la instrucción religiosa. Estas obras, incluye distintas técnicas y materialidades según la época y región, representan figuras sagradas como

Cristo, la Virgen María, los santos y otros personajes de la tradición cristiana. En el ámbito hispánico y colonial, este tipo de producción artística adquirió una relevancia particular por su función litúrgica, pedagógica y simbólica, convirtiéndose en un medio eficaz para hacer visible lo sagrado en la experiencia cotidiana de los fieles (Ospina & Cruz, 2024). Aunque sus antecedentes se remontan a la Edad Media, la imaginería religiosa alcanzó un desarrollo decisivo entre los siglos XVI y XVIII, especialmente en el contexto de la Contrarreforma y de las disposiciones derivadas del Concilio de Trento, cuando la Iglesia católica reafirmó el valor doctrinal y devocional de las imágenes sagradas.

En ese marco, el arte religioso no solo embellecería los espacios de culto, sino que también cumplía una función persuasiva y formativa, pues debía enseñar, conmover e inspirar devoción (The Cambridge of Trent, 2023). Así, en el periodo Barroco la imaginería religiosa se estableció como un medio visual de gran fuerza emocional, orientando a acercar lo divino a la sensibilidad humana mediante recursos de naturalismo, dramatismo y expresividad. Una de las características más significativas de la imaginería religiosa es precisamente su capacidad comunicativa. Al dotar a las figuras sagradas de corporeidad, gesto, dolor, ternura o éxtasis, estas esculturas favorecieron una relación afectiva entre la imagen y el creyente. Tal dimensión sensorial y emocional fue fundamental en sociedades donde amplios sectores de la población no accedían a la cultura escrita, razón por la cual las imágenes funcionaron como instrumentos de enseñanza visual de la doctrina cristiana. En este sentido, la escultura religiosa no debe entenderse únicamente como objeto artístico o devocional, sino también como un dispositivo catequético que articuló fe, pedagogía e imagen (Camacho, 2022).

En consecuencia, la imaginería religiosa constituye una manifestación artística en la que convergen valores estéticos, espirituales y culturales. Su estudio permite comprender cómo la materialidad escultórica fue puesta al servicio de la experiencia religiosa, transformando la imagen en un vehículo de mediación entre lo visible y lo trascendente.

La difusión de la imaginería religiosa en distintos territorios demuestra su capacidad de adaptación técnica y cultural. En el ámbito iberoamericano, la escultura en madera no fue una práctica rígida, sino un proceso material ajustado a condiciones históricas, devocionales y ambientales específicas. En contextos tropicales y húmedos de América Latina, la conservación de esculturas exigió especial atención a la preparación de soportes, capas de imprimación,

policromía y recubrimientos protectores, debido a la vulnerabilidad de la madera frente a la humedad y otros agentes de deterioro (Araya et al., 2022). Esta capacidad de ajuste confirma que la imaginería no solo fue una tradición artística, sino también una práctica técnica dinámica, sensible a las condiciones materiales de cada territorio.

El proceso de elaboración de estas imágenes fue, además, profundamente colectivo. En los talleres dedicados a la producción de escultura intervenían diversos especialistas, entre ellos escultores, pintores, doradores y estofadores, cuyas labores se articulaban para producir obras de alta complejidad formal y simbólica. En muchos casos, la talla de la obra y su acabado pictórico eran ejecutados por manos distintas, lo que evidencia una organización del trabajo basada en la especialización artesanal (Moctezuma, 2018). A ello se sumaba el uso de técnicas como el estofado, en las que la interacción entre dorado y policromía contribuía a intensificar el realismo, la suntuosidad visual y la eficacia devocional de la imagen (Contreras, 2018). Más allá de su valor estético, la imaginería religiosa cumplió una importante función social en la configuración de memorias colectivas y prácticas comunitarias de devoción.

En América Latina, muchas imágenes sagradas no solo fueron concebidas como representaciones artísticas, sino como presencias activas dentro de la vida religiosa local, vinculadas a peregrinaciones, celebraciones y formas de identificación colectiva. En el mundo andino, por ejemplo, determinadas imágenes alcanzaron una especial centralidad simbólica al convertirse en focos de devoción regional y en vehículos de articulación entre religiosidad, territorio e identidad cultural (Castillo, 2020). En este sentido, la escultura religiosa actuó como mediadora entre la experiencia espiritual individual y la vida ritual de la comunidad. En la actualidad, la imaginería continúa siendo una manifestación vigente del patrimonio cultural vivo, especialmente en América Latina, donde persisten talleres, prácticas de restauración y usos procesionales que mantienen activas tanto las técnicas heredadas como sus significados religiosos y sociales. Su estudio resulta fundamental para comprender procesos históricos como la evangelización, las apropiaciones locales de los modelos europeos y las complejas dinámicas de intercambio cultural que dieron forma al arte sacro en contextos coloniales y poscoloniales (Contreras, 2018; Escortell & González, 2020). Por ello, la imaginería religiosa sigue siendo una de las expresiones más complejas del patrimonio artístico, no solo por su refinamiento técnico, sino también por su continuidad simbólica y comunitaria.

1.1.1. Origen de la escultura religiosa

Los antecedentes más remotos de la escultura con posible función ritual o simbólica se sitúan en el Paleolítico superior, período en el que las comunidades humanas comenzaron a producir representaciones tridimensionales de figuras humanas y animales asociadas a prácticas simbólicas complejas. Entre los hallazgos más significativos se encuentra la llamada Venus de Hohle Fels, descubierta en el sur de Alemania y datada entre aproximadamente 40.000 y 42.000 años antes del presente, dentro del período aurignaciense. Esta pieza, tallada en marfil de mamut, presenta una acentuación deliberada de los rasgos sexuales femeninos y, en lugar de cabeza, posee un pequeño saliente perforado que probablemente permitió su uso como colgante, lo que ha llevado a diversos investigadores a interpretarla como un objeto vinculado a significados simbólicos corporales o rituales (Pérez et al., 2010).

Más allá de su valor formal, este tipo de escultura prehistórica evidencia una temprana necesidad humana de materializar ideas, creencias o fuerzas invisibles mediante la imagen. Si bien no es correcto denominarla directamente “figuración simbólica” en el sentido doctrinal posterior del término, sí puede considerarse un antecedente fundamental de la producción escultórica asociada a la esfera de lo sagrado, ya que pone de manifiesto la estrecha relación entre representación, simbolismo y experiencia espiritual en los orígenes de la cultura humana. En este sentido, las primeras figurillas antropomorfas no solo constituyen manifestaciones artísticas tempranas, sino también testimonios de una conciencia simbólica que precede a las formas religiosas institucionalizadas (Núñez, 2018).

Estas primeras representaciones prehistóricas revelan una clara intencionalidad simbólica vinculada con temas de feminidad, protección o continuidad vital. En ellas se evidencia una de las primeras formas de arte con función trascendente, sentando las bases de la relación entre arte, rito y espiritualidad que perduraría en las civilizaciones posteriores. Con el paso del tiempo, esta tradición se proyectó hacia la escultura sacra medieval, donde la madera se consolidó como un soporte accesible, versátil y cargado de significado espiritual. A partir de los siglos XI y XII, comenzaron a producirse tallas en madera policromada destinadas a retablos, portadas y objetos de culto, motivadas tanto por la disponibilidad del material como por la necesidad de imágenes comprensibles y emotivas que reforzaran el mensaje cristiano (Lo Mónaco et al., 2022).

1.1.1. Desarrollo histórico de la escultura religiosa policromada

Durante el gótico tardío, la escultura en madera policromada alcanzó un notable grado de refinamiento técnico y expresivo. En este periodo, la policromía no fue un añadido secundario, sino una parte constitutiva de la obra, pues la talla en madera se completaba con procesos pictóricos y dorados que intensificaban su presencia visual y dorados que intensificaban su presencia visual y devocional. Como ha señalado el Metropolitan Museum of Art, muchas esculturas medievales originalmente policromada dependían de técnicas cercanas a la pintura sobre tabla y, con frecuencia, su acabado cromático era realizado por especialistas distintos del tallista. El mayor desarrollo de la escultura religiosa occidental se produjo, sin embargo, entre los siglos XVI y XVII, en el marco de la Contrarreforma católica. Tras el Concilio de Trento (1545-1563), la iglesia reafirmó el valor de las imágenes sagradas como medios legítimos de instrucción, persuasión y devoción, siempre que favorecieran la claridad doctrinal y la piedad del fiel. En consecuencia, la escultura religiosa adquirió una función catequética y emocional decisiva dentro de templos, retablos y procesiones (Murguía & Madrid, 2024).

En este contexto, la escultura barroca y de manera particular la hispánica se distinguió por naturalismo expresivo, su intensidad afectiva y su fuerte capacidad de conmoción. Frente al equilibrio idealizado del Renacimiento, el Barroco privilegió composiciones dinámicas, gestos enfáticos y una mayor teatralidad visual, con el fin de acercar la experiencia de lo sagrado al creyente. En el mundo católico, este lenguaje visual no solo embellecía el espacio litúrgico, sino que actuaba como un recurso de persuasión espiritual. Uno de los recursos formales más característicos de esta sensibilidad fue la composición en especial o figura serpentinada, heredada del Manierismo (Álvarez et al., 2023).

Este tipo de estructura introdujo torsión visual, rompiendo con la frontalidad estática de etapas anteriores. Tanto Giambologna como Gina Lorenzo Bernini desarrollaron composiciones de gran dinamismo, y en el caso de Bernini esta energía formal alcanzó una extraordinaria integración entre materia, emoción y espiritualidad, como puede observarse en el Éxtasis de santa Teresa. En el ámbito hispano, la escultura religiosa del siglo XVII destacó además por su inserción en retablos monumentales y por su papel central en las procesiones devocionales. La tradición española de la madera policromada desarrolló un lenguaje visual

sumamente eficaz, basado en el verismo anatómico, la expresividad del rostro y la riqueza táctil de los acabados. Esta tradición fue bastante influyente como para extenderse también a los territorios americanos, donde artistas locales e indígenas aprendieron a tallar imágenes religiosas y a enriquecerlas con la técnica suntuosa y verosímil del estofado (Núñez, 2018).

Desde el punto de vista técnico, la producción de estas esculturas exigía la colaboración de varios oficios. La talla, la preparación del soporte, el dorado, la policromía y el estofado eran procesos complementarios que conferían a la imagen su potencia estética y simbólica. Smarthistory explica que la escultura policromada española combinaba talla en madera, aparejos, hojas de oro, pintura y raspados decorativos para imitar tejidos lujosos y dotar a la imagen de una presencia sensorial intensa. Las composiciones procesionales barrocas se caracterizaron asimismo por su monumentalidad, el uso de diagonales, el contrapposto y los contrastes lumínicos, recursos que contribuían a narrar episodios sagrados con un fuerte sentido escenográfico. De este modo, la escultura barroca no se limitó a representar figuras religiosas, sino que construyo un auténtico discurso visual de la fe, en el que doctrina, emoción y teatralidad convergían en una misma experiencia estética (Contreras, 2018).

En síntesis, la escultura religiosa barroca se consolidó como uno de los lenguajes artísticos más complejos y eficaces de la tradición católica. Su desarrollo respondió a exigencias doctrinales, litúrgicas y afectivas, integrando técnica, belleza formal y función pedagógica. Por ello, su legado continúa siendo una referencia clave para comprender la imaginería religiosa posterior y su permanencia en contextos contemporáneos.

1.1.1.1.Referentes barrocos antiguos y contemporáneos

En el contexto del Barroco español, la obra de Francisco Salzillo, nacido en Murcia en 1707 y fallecido en 1783, constituye una referencia imprescindible para comprender el apogeo de la imaginería procesional en el siglo XVIII. Junto a su taller familiar, Salzillo creó un lenguaje único dentro de la conocida escuela murciana de escultura, caracterizado por la delicadeza del modelado, el cuidado de la policromía y la expresividad limitada, alejándose del intenso dramatismo de escultores como Gregorio Fernández, centrándose en sus grupos de niños angelicales, el estudio registra cómo el escultor integró la observación de modelos vivos con recuerdos de sus propios hijos para lograr una expresividad densa dentro de los límites de la decencia impuestos por la censura religiosa de su época (De la Peña Velasco, 2022).

Figura 1.
Obra de Francisco Salzillo – Virgen de las angustias



Nota: Virgen de las angustias. Obtenido de: (Museo Salzillo de Murcia, 2023).

Sus desfiles procesionales siguen teniendo lugar cada Semana Santa murciana, lo que demuestra que la escultura barroca religiosa conserva en la actualidad devoción y significado artístico.

La representación religiosa barroca es mantenida por escultores contemporáneos formados en la tradición andaluza. Juan Manuel Minarro López, escultor sevillano vinculado a la escuela de Francisco Buiza, produce desde finales del siglo XX una obra caracterizada por un cuidado estudio anatómico y policromía, con atención al color, especialmente en las representaciones del Cristo crucificado y capturado. El estudio de su creación pone de relieve la conexión entre su obra y el análisis académico de la Sábana Santa de Turín, considerada un modelo para recrear la aparición de Cristo sin abandonar la delicadeza y maestría del legado de la escuela barroca andaluza como se muestra a continuación:

Figura 2.
Obra de Francisco Salzillo – Paso de la caída



Nota: Virgen de las angustias. Obtenido de: (Museo Salzillo de Murcia, 2023).

1.1.1.2. Referentes ecuatorianos de la escultura policromada

En el contexto ecuatoriano, este proceso de consolidación técnica se reflejó en las obras de los escultores quiteños del siglo XVIII, Bernardo de Legarda cuya obra sintetizó la ya mencionada artesanía guisada, policromía y encarnación. Legarda es conocido, entre otros, por la Virgen de Quito, figura alada que fusiona el dinamismo del barroco con la estructura serpentina de origen manierista (Gallegos de Donoso, 1994).

Figura 3.
Obra de Bernardo de Legarda – Virgen del Panecillo



Nota: Virgen del Panecillo. Obtenido de:(Genialidad del Arte, 2012).

Mientras que Manuel Chilli apodado Caspicara desarrolló un cuidado tratamiento anatómico en sus representaciones de la Pasión de Cristo. Un análisis del desarrollo de la

escultura en la Escuela Quiteña registra cómo dos artistas formados en talleres locales dieron al imaginario colonial ecuatoriano una identidad distintiva dentro del barroco latinoamericano (Gallegos de Donoso, 1994).

Figura 4.
Obra de Manuel Chilli– La Asunción



Nota: La Asunción. Obtenido de: (Museo San Francisco de Quito, 2026)

1.1.2. Desarrollo histórico escultura funeraria

La escultura funeraria es similar a la imaginería devocional en que ambas buscan representar tangiblemente una realidad más allá de la experiencia inmediata: la trascendencia religiosa en un caso y la memoria del difunto en el otro, desde la Edad Media hasta el siglo XX, catedrales, panteones y tumbas en cementerios han utilizado elementos plásticos a la escultura religiosa, como un gesto introspectivo, una pose de oración y una expresión facial pensativa para capturar el sufrimiento o un momento de esperanza ante la muerte (Echeverría & López, 2021). Por lo cual, mantienen la intención de una conexión emocional entre los vivos y los muertos a través de la forma escultórica.

Entre dos tumbas de principios del siglo XX, el último aliento, dedicada a Arthur Pratt, y El beso de la muerte, creada por Jaume Barba, se puede comprobar que estas esculturas combinan valores de sacrificio y despedida similares a los expresados en la iconografía religiosa, pero distintos en su finalidad del recuerdo privado o decisivo (Lupiáñez, 2020), esta proximidad entre lo funerario y la piedad sugiere que la escultura creada para presentar el

cuerpo humano en la interfaz entre la muerte y lo sagrado comparte un repertorio técnico y emocional común, en gran medida heredado del lenguaje barroco y extendido con variaciones a la escultura conmemorativa contemporánea.

1.1.3. Función estética y simbólica

La imaginería religiosa articula dos dimensiones inseparables: la estética y la simbólica. En las esculturas de madera, el virtuosismo técnico no responde únicamente a fines ornamentales, sino que se encuentra al servicio de una experiencia espiritual. La forma, el color, la textura y la composición operan conjuntamente para hacer visible lo sagrado y para provocar una respuesta afectiva en el espectador. Desde la dimensión estética, la imaginería barroca se distingue por su dramatismo, su intensidad emocional y su teatralidad. Técnicas como la policromía, el dorado y el estofado aportaban brillo, profundidad y riqueza visual, reforzando la solemnidad de la imagen. En particular, el estofado consistía en aplicar pan de oro sobre la superficie, cubrirlo con pintura y rasparla parcialmente para revelar diseños que imitaban telas suntuosas. Este procedimiento no solo aumentaba la belleza material de la obra, sino que contribuía a construir su carácter sagrado y ceremonial (Ceriani & Puglisi, 2022).

De forma complementaria, la técnica del encarnado resultó decisiva para intensificar el realismo anatómico de las figuras. Mediante capas sucesivas de color se buscaba reproducir la apariencia de la piel humana, dotando a la imagen de una presencia casi viva. Esta voluntad de verosimilitud explica buena parte de la eficacia devocional de la imaginería barroca: el fiel no solo contemplaba una representación, sino que se enfrentaba a una corporalidad visual capaz de suscitar empatía, compasión o recogimiento (Moreno et al., 2022).

Desde la dimensión simbólica, la imaginería funciona como mediadora entre el mundo terrenal y el ámbito espiritual. Las imágenes condensan significados teológicos, litúrgicos y comunitarios; no solo representan a Cristo, la virgen o los santos, sino que materializan una presencia cargada de memoria, fe e identidad colectiva. En el mundo hispánico y americano, estas esculturas desempeñaron además un papel central en la evangelización y en la configuración de culturas visuales locales, en las que intervinieron tanto modelos europeos como aportes indígenas y criollos. Esta dimensión simbólica se vuelve especialmente intensa en contextos rituales y procesionales, donde la imagen deja de ser un objeto estático para convertirse en un eje de participación comunitaria. En estos casos, la mirada, el gesto, la postura

corporal, los atributos iconográficos y la riqueza de color construyen un lenguaje visual destinado a narrar episodios sagrados, fortalecer la fe y afianzar los vínculos colectivos en torno a una devoción compartida (Ospina & Cruz, 2024). En definitiva, la imaginería religiosa ofrece una experiencia estética, emocional y simbólica de gran densidad cultural. Su fuerza reside en la armonía entre perfección técnica, belleza formal y contenido espiritual. Por esta razón, no solo preserva una tradición artística centenaria, sino que continúa operando como instrumento de identidad, memoria y cohesión cultural en múltiples comunidades contemporáneas.

1.1.4. La imaginería religiosa en Latinoamérica

La escultura religiosa en América Latina se consolidó a partir del proceso colonizador iniciado en el siglo XVI cuando las órdenes religiosas, principalmente franciscanos, sinonimias y jesuitas recurrieron al arte como un medio pedagógico para llevar a cabo la evangelización de las comunidades indígenas. Las imágenes devocionales, elaboradas en su mayoría en madera policromada, se transformaron en instrumentos visuales fundamentales para la difusión del cristianismo, no solo por su valor estético, sino por su capacidad de comunicar los principios de la fe católica en contextos culturales diversos (Aguirre, 2022). A través de la emoción, la forma y el color, estas esculturas cumplían una función simbólica y afectiva que facilitó la transmisión de la doctrina, convirtiéndose en un puente entre la palabra sagrada y la comprensión popular.

Con el fin de sostener la producción de imágenes sacras en los territorios coloniales, las órdenes religiosas promovieron talleres en diversos centros del virreinato, donde se formó a artesanos indígenas, mestizos y criollos en varias técnicas de la escultura. Estos espacios no funcionaron únicamente como núcleos de reproducción de modelos europeos, sino también como ámbitos de intercambio cultural, en los que las formas iconográficas cristianas fueron reinterpretadas a partir de sensibilidades, materiales y saberes locales. En consecuencia, la escultura colonial latinoamericana no puede comprenderse como una simple réplica del arte europeo, sino como una producción híbrida en la que confluyeron la espiritualidad católica, las prácticas de taller y tradiciones visuales americanas (Coronel, 2022).

Entre los siglos XVII y XVIII, en el territorio de la Real Audiencia de Quito, se consolidó una de las tradiciones escultóricas más importantes de Sudamérica: la Escuela Quiteña. Quito se convirtió en un centro destacado de producción de escultura policromada,

cuyas obras circularon no solo en el espacio andino, sino también en otras regiones de América Latina e incluso en Europa. El Denver Art Museum señala que, durante el periodo colonial, Quito fue el principal centro de producción de escultura policromada en América del Sur, y que muchas de estas obras fueron realizadas en talleres colectivos en los que participaron múltiples artistas, con frecuencia indígenas o mestizos. En este contexto sobresalieron nombres como Bernardo de Legarda y Manuel Chili, Caspicara, cuya obra sintetiza virtuosismo técnico, fuerza devocional y una elaborada sensibilidad barroca (Denver Art Museum, 2021).

La relevancia de la Escuela Quiteña se explica no solo por su calidad formal, sino por su capacidad de adaptar el arte sacro europeo al contexto americano. Las esculturas quiteñas, generalmente elaboradas en madera y enriquecidas con dorado, policromía y estofado, fueron concebidas para suscitar una experiencia espiritual intensa en el espectador. Esta eficacia devocional se vinculó con las orientaciones de la cultura visual católica posterior al Concilio de Trento, que reafirmó el valor pedagógico y persuasivo de las imágenes religiosas en la formación fiel (Muñoz, 2016). De este modo, la escultura quiteña participó activamente en los procesos de catequesis, pero al mismo tiempo incorporó rasgos locales, materiales propios y formas de sensibilidad que le otorgaron una identidad singular dentro del barroco hispanoamericano.

En otras regiones andinas, como Cusco y el altiplano, también emergieron formas particulares del barroco colonial, en las que los principios compositivos europeos se entrelazaron con elementos iconográficos y ambientales locales. La producción artística andina desarrolló una marcada capacidad de apropiación de flora, fauna, paisajes y códigos culturales propios de la región. Así, el arte religioso americano fue configurando una estética regional en la que naturaleza, devoción e identidad cultural quedaron estrechamente vinculadas (Sosa, 2014)

En el caso de las misiones jesuíticas del oriente bolivariano, especialmente en Chiquitos, la actividad evangelizadora dio lugar a formas artísticas comunitarias de gran interés histórico. La UNESCO reconoce estas misiones como conjuntos excepcionales vinculados a las reducciones fundadas entre 1696 y 1760, donde la vida religiosa, la organización comunitaria y la cultura material se articularon de manera singular. Aunque no toda la valoración patrimonial del sitio se centra exclusivamente en la escultura, sí resulta pertinente señalar que

en estos espacios se desarrollaron imágenes de culto en madera, asociadas a prácticas religiosas locales y a la persistencia de una cultura visual misional con fuerte dimensión comunitaria (UNESCO, 2020).

En territorios australes de América del Sur, como Chile y Argentina, muchas imágenes religiosas coloniales han sobrevivido gracias a la continuidad del culto y al vínculo sostenido entre las comunidades y sus objetos devocionales. En estos contextos, la preservación de la imaginería no depende únicamente de criterios técnicos de restauración, sino también de su reconocimiento como patrimonio vivo, es decir, como parte activa de la memoria colectiva, la ritualidad y la identidad local. Esta perspectiva permite comprender que la escultura religiosa no solo posee valor artístico e histórico, sino también valor afectivo y social, en tanto sigue participando en celebraciones peregrinaciones y manifestaciones de religiosidad popular. Tal dinámica ha sido observada de manera amplia en diversos contextos latinoamericanos por instituciones patrimoniales y museísticas dedicadas al estudio del arte virreinal (Costilla, 2021).

En conjunto, la escultura religiosa en América Latina constituye una manifestación compleja en la que convergen arte, evangelización, materialidad e identidad. Lejos de limitarse a reproducir modelos metropolitanos, los artistas americanos transatlánticos del arte sacro colonial, cuya influencia continúa vigente tanto en la conservación patrimonial como en las prácticas artísticas contemporáneas.

1.1.4.1. La ruta del arte sacro: Quito, Cusco y Popayán

La escuela quiteña es parte de la red de intercambio artístico y religioso que conectaba los distintos virreinatos de América. Sus obras, creadas en los talleres de Quito, se extendieron a Lima, los Andes del sur y la actual Colombia, estableciendo la corte real de Quito como un centro de producción y exportación de arte religioso a lo largo de la ruta colonial americana. Durante el Virreinato del Perú, con Lima como centro administrativo, la ciudad del Cusco fundó la Escuela Cusqueña, que surgió hacia 1585 con la llegada del jesuita italiano Bernardo Bitti, cuya influencia manierista fue el catalizador de la pintura religiosa, principalmente de artistas indígenas y mestizos, que combinaba elementos de fachadas europeas y delicada flora(Muñoz, 2016), si bien su creación se centró en la pintura, la escuela cusqueña, junto con la escuela

quiteña, tuvieron el propósito catequético de las imágenes y una distribución comercial que llevó sus obras a diversas zonas de Sudamérica (Ospina & Cruz, 2024; Sosa, 2014).

Al norte, en la actual Colombia, la ciudad de Popayán sirvió como lugar de encuentro de las tradiciones escultóricas de Quito y los talleres de la Nueva Granada, donde la llegada de artistas e imágenes quiteñas se registra junto con el desarrollo de técnicas locales de modelado y fundición utilizadas en la escultura religiosa en madera y metal (Contreras, 2018). Quito, Cusco y Popayán crearon así una red de intercambio artístico y religioso que dio al arte sacro andino una identidad única, unidos por el objetivo común de educar en la fe a través de la imagen.

1.2.La escultura religiosa en Ecuador

El desarrollo de la escultura religiosa en el actual territorio ecuatoriano se remonta al período colonial, cuando la evangelización impulsada por la Corona española y las órdenes religiosas incorporó las artes visuales como instrumentos de instrucción doctrinal. Desde el siglo XVI, la talla en madera se consolidó como uno de los principales medios de representación religiosa en templos, conventos y espacios de culto. En este proceso, la enseñanza de oficios artísticos a la población indígena resultó decisiva, pues permitió la formación de talleres en los que se aprendieron técnicas europeas y, simultáneamente, se generaron formas locales de apropiación estética. Investigaciones del repositorio de la Universidad Andina Simón Bolívar señalan que en la Real Audiencia de Quito se organizaron espacios de formación artística para indígenas y que el colegio San Andrés fue un referente temprano en este proceso de enseñanza de artes y oficios (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020).

Previo a la consolidación de los talleres artesanales en San Antonio de Ibarra, el Ecuador contaba con instituciones que antecedieron y apoyaron esta tradición educativa. Establecida por la Orden Franciscana en Quito en el siglo XVI, la Escuela de San Andrés se convirtió en uno de los primeros lugares de formación artística indígena, a través de la alfabetización con la instrucción en artesanías como la escultura y el dibujo. Cientos de años después, la Escuela de Artes y Oficios de Quito, establecida en 1870 por el presidente Gabriel García Moreno bajo el título de Protectorado Católico, incluía talleres de carpintería, ebanistería y tallado destinados a formar mano de obra especializada como parte de un proyecto de modernización de la educación. Si bien su enfoque priorizó lo técnico más que lo artístico, esta unidad es precursor

de la educación artesanal estructurada en el país, complementando la educación impartida en los liceos de San Antonio de Ibarra y confirmando que la educación vocacional en el Ecuador desde la época colonial hasta la republicana incluyó varias instituciones taller familiar que existían antes de la creación de la actual red familiar.

Durante el siglo XVIII, Quito alcanzó un papel central como núcleo artístico de gran importancia para la producción escultórica sudamericana. La Escuela quiteña desarrolló una imaginería de extraordinaria calidad técnica, caracterizada por el naturalismo expresivo, el uso refinado de técnicas y una intensa capacidad de conmoción devocional. Esta tradición produjo imágenes destinadas tanto al culto público como a la devoción doméstica, y consolidó a Quito como uno de los grandes centros de exportación artística del mundo hispanoamericano. Diversas obras conservadas en museos internacionales dan cuenta de ello, como las esculturas quiteñas de los siglos XVIII conservadas por el Metropolitan Museum of Art y el Denver Art Museum (Muñoz, 2016).

La singularidad del arte sacro ecuatoriano radica en que no se limitó a reproducir esquemas europeos, sino que construyó una estética propia mediante la integración de recursos locales. Rasgos fisionómicos andinos, sensibilidad cromática regional y una particular apropiación de la teatralidad barroca contribuyeron a definir una identidad visual específica. En este sentido, la Escuela Quiteña debe ser entendida como una manifestación del barroco andino, es decir, como una tradición artística en la que convergen la doctrina católica, la sensibilidad americana y la maestría técnica de los talleres coloniales.

En la actualidad, la escultura religiosa ecuatoriana trasciende su función devocional estricta y se reconoce como parte esencial del patrimonio cultural del país. La permanencia simbólica de obras como la Virgen de Quito, asociada a la tradición de Legarda y reelaborada en el imaginario urbano quiteño a través del monumento del Panecillo, evidencia la continuidad de esta herencia en la memoria colectiva ecuatoriana. Estudios académicos sobre esta imagen muestran que su resignificación moderna la convirtió en un símbolo material y cultural de amplio alcance dentro de la identidad nacional (Zada & Bravo, 2022). Asimismo, la tradición escultórica sigue viva en centros artesanales contemporáneos como San Antonio de Ibarra, donde la talla en madera continúa siendo una práctica reconocida por su valor artístico y patrimonial. De este modo, la escultura religiosa ecuatoriana ha evolucionado desde los talleres

barrocos coloniales hasta expresiones contemporáneas que mantienen vigente su herencia técnica, estética y espiritual. Esta continuidad histórica confirma que la imaginería religiosa constituye una de las manifestaciones más significativas del arte ecuatoriano, en la que confluyen oficio y memoria de la identidad cultual.

1.3. Escultura e imaginería en San Antonio de Ibarra

San Antonio de Ibarra, en la provincia de Imbabura, se ha consolidado como uno de los principales referentes de la escultura en madera en Ecuador. Su reconocimiento no se debe únicamente a la continuidad del oficio artesanal, sino a la capacidad de la localidad para articular tradición, formación artística e identidad cultural. Diversos estudios han señalado que el desarrollo artístico de San Antonio se vincula estrechamente con la herencia de la Escuela Quiteña y con la consolidación de una red de talleres que, a lo largo del siglo XX, fortaleció la transmisión de conocimientos escultóricos en la parroquia (Gálvez, 2020). Esta tradición se sostuvo, en buena medida, gracias a los talleres familiares, espacios en los que el aprendizaje se realizaba por medio de la observación, la práctica y la repetición. En ellos no solo se enseñaban destrezas técnicas vinculadas a la talla en madera, sino también valores asociados al oficio, a la disciplina del trabajo artístico y a la pertenencia comunitaria. En este sentido, la transmisión intergeneracional de saberes constituye uno de los rasgos fundamentales del patrimonio cultural inmaterial, entendido por la UNESCO como un conjunto de prácticas y conocimientos “transmitidos de generación en generación” y recreados continuamente por las comunidades por las comunidades en función de su entorno y su historia (M. García & Paredes, 2024).

La influencia de la Escuela Quiteña resultó decisiva en este proceso. Sin embargo, en San Antonio de Ibarra dicha herencia no fue reproducida de manera pasiva, sino reelaborada mediante la incorporación de nuevas temáticas, necesidades locales y estrategias formales propias. Por ello, más que una continuidad mecánica del barroco quiteño, la tradición sanantonense puede entenderse como una apropiación creativa de ese legado, ajustada a un contexto regional específico y a las demandas de una producción artesanal viva (Muñoz, 2016). Un hito fundamental en esta historia fue la figura de Daniel Reyes, considerado uno de los principales impulsores del movimiento artístico local (Álvarez et al., 2023).

Figura 5.
La Magdalena de Daniel Reyes



Nota: Magdalena. Obtenido de: (Ferrer, 2016)

De acuerdo con la reseña histórica del Instituto Superior Tecnológico de Artes Plásticas "Daniel Reyes", el artista, formado en la tradición quiteña, regresó a su tierra natal y, junto con sus hermanos, promovió desde 1880 un liceo artístico en el que se formaron varias generaciones de artistas. Posteriormente, mediante decreto presencial, el Liceo Artístico Daniel Reyes fue autorizado oficialmente en 1944, lo que consolidó institucionalmente una tradición pedagógica que ya venía desarrollándose desde décadas anteriores (Álvarez et al., 2023).

Según la historia del Instituto Tecnológico Superior de Artes Plásticas que lo designa, fue con sus hermanos que impulsó desde 1880 la Escuela Secundaria de Arte, que creó la actual unidad educativa de San Antonio de Ibarra, esta empresa familiar demuestra que la formación artística de San Antonio se basó desde el principio en la colaboración de un grupo de hermanos, más que en la figura de un fundador solitario. Entre las familias que mantuvieron la tradición de imágenes religiosas del Ecuador en el siglo XX se encuentran los hermanos Mideros de Ibarra. Víctor Mideros, el más destacado de ellos, produjo un amplio conjunto de obras de contenido místico y religioso, destacando la serie dedicada a Mariana de Jesús, realizada entre 1913 y 1926 para el Convento del Carmen Alto (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020). Por lo cual, la muestra que Mideros, a partir del arquetipo del santo colonial, creó una

representación del misticismo nacionalista cercana a los ideales religiosos de una sociedad en proceso de modernización.

La importancia de Daniel Reyes no radica solamente en su producción personal, sino en su capacidad para articular una pedagogía del oficio. A partir de su iniciativa, San Antonio de Ibarra fue configurándose como espacio donde el arte dejó de ser una actividad aislada para convertirse en un sistema cultural de formación, producción y circulación. Esta dinámica hizo posible que la parroquia se consolidara, progresivamente, como un "inmenso taller de artes plásticas", con proyección nacional e internacional, según se recoge en fuentes institucionales y estudios históricos sobre la localidad (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020).

Hacia fines del siglo XIX y durante el siglo XX, la producción escultórica de San Antonio no se limitó a la elaboración de imágenes religiosas. También incluyó muebles ornamentales, elementos decorativos y objetos destinados tanto al ámbito doméstico como al espacio público. Esta diversificación fortaleció la economía local y permitió que el tallado en madera se convirtiera en una de las principales actividades productivas de la parroquia. De hecho, una resolución de la Asamblea Nacional del Ecuador reconoce expresamente que la producción artesanal y artística constituye parte esencial de la identidad de San Antonio de Ibarra y una de sus principales bases económicas (Diario El Norte, 2023).

1.3.1. San Antonio de Ibarra como centro cultural

San Antonio de Ibarra no debe comprenderse únicamente como un lugar de producción artesanal, sino como un centro cultural cuya identidad se ha construido históricamente en torno al arte. Esta condición ha sido fortalecida tanto por la continuidad de los talleres familiares como por la existencia de instituciones educativas dedicadas a las artes plásticas. La combinación entre enseñanza empírica y formación sistematizada ha permitido mantener vigente un perfil artístico singular dentro del contexto ecuatoriano (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020).

En el ámbito patrimonial, uno de los reconocimientos más relevantes se produjo en septiembre de 2020, cuando el Tallado de San Antonio de Ibarra fue incorporado a la Lista Representativa Cultural Inmaterial del Ecuador, mediante el acuerdo Ministerial No. MCYP-MCYP-20-0002-A. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural subrayó que esta

manifestación se mantiene viva gracias a los talleres de los maestros artesanos, los cuales funcionan simultáneamente como espacios de producción, formación y difusión cultural (Chuquín & Posso, 2024). Este Dato es importante porque permite afirmar, con base documental, que el valor de San Antonio no se limita a sus objetos terminados, sino que reside también en los procesos de transmisión del conocimiento y en la organización comunitaria que los sustenta.

Asimismo, la proyección cultural de la parroquia ha sido respaldada por reconocimientos públicos y legislativos. La Asamblea Nacional declaró a San Antonio de Ibarra en Patrimonio Cultural y Artístico del Ecuador en 2011, destacando su importancia como referente artístico y artesanal del norte del país y como sede de eventos vinculados al arte y a la escultura religiosa (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020).

1.3.2. Daniel Reyes y el inicio de la tradición de la imaginería en San Antonio de Ibarra

Daniel Reyes ocupa un lugar central en la historia cultural de San Antonio de Ibarra. La bibliografía especializada lo reconoce como una figura clave en la configuración de una tradición artesanal heredera de la Escuela Quiteña, pero también como un agente de transformación local (Muñoz, 2016).

Su trayectoria se inscribe en un contexto en el que la experiencia del taller, la enseñanza del dibujo, la talla, y la organización comunitaria del oficio hicieron posible una tradición artística con fuerte arraigo territorial Más que fundador único de una escuela en sentido moderno, Daniel Reyes debe entenderse como catalizador de una cultura artística local. Su papel fue decisivo porque convirtió el conocimiento escultórico en una práctica compartida, susceptible de transmitirse y perfeccionarse. Esa dimensión pedagógica explica por qué su legado se extiende mucha más allá de sus propias obras y por qué su nombre sigue asociado a la formación artística de la parroquia.

En efecto, la trayectoria del actual ISTAP Daniel Reyes se presenta institucionalmente como continuidad de ese proceso iniciado a fines del siglo XIX y formalizado en 1944.

Figura 6.
Casa Daniel Reyes



Nota: Casa Daniel Reyes. Obtenido de: (Ferrer, 2016).

1.3.3. La transmisión de conocimientos a través de talleres artesanales

En contextos como San Antonio de Ibarra, la transmisión del saber ocurre principalmente en el taller. Este espacio no funciona solo como unidad productiva, sino como ámbito pedagógico y cultural, donde se articulan la enseñanza técnica, la observación del maestro, la práctica constante y la interiorización de valores asociados al oficio. Desde esta perspectiva, el taller es una institución social de gran relevancia, pues garantiza la continuidad del conocimiento y refuerza los vínculos intergeneracionales. La UNESCO ha insistido en que la salvaguardia del patrimonio inmaterial depende, precisamente, de la transmisión de conocimientos, habilidades y significados entre generaciones (UNESCO, 2020).

En San Antonio, esta lógica es especialmente visible porque los talleres de los maestros artesanos han sido identificados oficialmente como espacios de capacitación de nuevas generaciones y, al mismo tiempo, como lugares de exhibición y contacto con el público. De este modo, el aprendizaje del tallado en madera combina función educativa y función patrimonial, lo que refuerza su valor como práctica cultural viva (Muñoz, 2016).

1.3.4. El arte como parte de la identidad cultural de San Antonio de Ibarra

La identidad cultural se San Antonio de Ibarra está profundamente vinculada con su producción artística. La escultura en madera, y en particular la imaginería religiosa, ha operado durante décadas como un eje de cohesión simbólica, económica y social. No se trata solo de una actividad artesanal rentable, sino de una forma de memoria colectiva, en la que se condensan saberes heredados, prestigio local, sentido de pertenencia y proyección cultural. Así lo reconocen tanto los estudios históricos sobre Daniel Reyes y la tradición sanantonense como las declaratorias oficiales que subrayan el papel del tallado de madera en la configuración cultural de la parroquia (Chuquín & Posso, 2024; Muñoz, 2016)

En consecuencia, el arte en San Antonio de Ibarra debe comprenderse como un puente entre tradición e innovación. La permanencia de técnicas heredadas de la Escuela Quiteña convive con nuevas formas de creación, circulación y valoración del objeto escultórico. Esta combinación ha permitido que la parroquia conserve una identidad artística sólida sin quedar anclada exclusivamente al pasado. Su vitalidad actual demuestra que la tradición no es una repetición inmóvil, sino una práctica dinámica que renueva a través de cada generación de artistas.

El reconocimiento institucional ha sido clave en este proceso. En 2012, el Estado ecuatoriano declaró al tallado en madera de San Antonio como Patrimonio cultural Inmaterial del país (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020). Esta declaratoria no solo pone en valor la dimensión artística del oficio, sino también su rol social como factor de cohesión comunitaria y como forma de expresión identitaria. Como lo expresa Cevallos (2018), el arte local actúa como un narrador visual de las memorias espirituales y aspiraciones del pueblo ibarreño.

1.3.5. La transmisión del conocimiento a través de talleres familiares

Ha sido determinante en la configuración de la identidad cultural de San Antonio de Ibarra. Mediante una relación maestro-aprendiz, estos espacios han permitido preservar, recrear y adaptar las técnicas escultóricas a lo largo del tiempo, garantizando la continuidad del oficio y su vigencia dentro de la comunidad. En este sentido, los talleres no solo cumplen una función formativa en términos técnicos, sino también una función social y cultural, ya que fortalecen el

sentido de pertenencia, consolidan vínculos intergeneracionales y actúan como espacios vivos de salvaguardia patrimonial. Esta perspectiva coincide con la definición de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, que lo entiende como un conjunto de prácticas y saberes "transmitidos de generación en generación" y constantemente recreados por las comunidades en relación con su historia y su entorno (Hernández, 2024)

Además, en el caso específico de San Antonio de Ibarra, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha señalado que los talleres de los maestros artesanos operan simultáneamente como centros de capacitación de nuevas generaciones y como espacios de difusión de esta tradición cultural (Cultura y Patrimonio, 2025). El arte en San Antonio, por tanto, no puede comprenderse únicamente desde una perspectiva estética o económica, sino como un elemento estructural de su identidad cultural. Se trata de un lenguaje colectivo que articula continuidad y transformación, y que ha permitido a la comunidad sostener históricamente una memoria compartida a través de la creación simbólica. Desde esta perspectiva, la escultura constituye un testimonio vivo de la memoria, la espiritualidad y la creatividad de un pueblo cuya identidad se ha forjado a través del arte y de la transmisión activa de sus saberes tradicionales. Esta condición se refuerza con el reconocimiento oficial del tallado de San Antonio de Ibarra como parte del patrimonio cultural inmaterial del Ecuador, precisamente por su representatividad, vigencia y transmisión generacional.

1.4. Pablo García y la imaginería tradicional

Pablo García, escultor de San Antonio de Ibarra, desarrolla su obra en el marco de imaginería tradicional ecuatoriana, destacando por su dominio técnico, su dedicación a la preservación cultural y su enfoque innovador. A pesar de que, su trabajo evidencia un manejo de las técnicas, su propuesta artística va más allá de la tradición, al incorporar recursos contemporáneos que reconfiguran el significado de las imágenes religiosas e introducen reflexiones actuales sobre identidad, función del arte y problemáticas sociales (García, 2020). Esta integración de lo heredado y lo contemporáneo ha sido clave para la renovación de la escultura devocional en el país, consolidando a García como un referente del arte escultórico andino.

1.4.1. Biografía y trayectoria artística

Como menciona García (2020) él es un escultor oriundo de San Antonio de Ibarra, desarrolló su interés por la creación artística desde temprana edad, en un entorno marcado por la presencia activa de talleres artesanales que influyeron decisivamente en su orientación vocacional. Comenzó su formación en el colegio Víctor Mideros, donde recibió instrucción elemental en disciplinas como dibujo, arte y modelado. Más adelante, continuó sus estudios en el Instituto Técnico Superior de Artes Plásticas Daniel Reyes, donde se especializó en escultura y cerámica, culminando su formación en 1985. Fue durante estos años que consolidó su inclinación por el modelado en madera y la cerámica, aspectos que han marcado una trayectoria artística caracterizada por la combinación entre la fidelidad a las técnicas tradicionales y una visión estética contemporánea

Tras la culminación de sus estudios, García profundizo su formación escultórica mediante una extensa experiencia en talleres artesanales de San Antonio de Ibarra. Durante más de dos décadas, Pablo García ha desarrollado su práctica en talleres artesanales vinculados al tallado en madera y a la imaginería religiosa en San Antonio de Ibarra. Su trayectoria se inscribe en una tradición local en la que convergen aprendizaje técnico, trasmisión comunitaria del oficio y experimentación personal. En este sentido, su formación puede entenderse como el resultado de la articulación entre experiencia de taller, observación de maestros locales y una evolución autodidacta va sostenida por la práctica constante. Esta clase de formación resulta coherente con la estructura histórica del tallado sanantonense, cuya continuidad ha dependido de los talleres familiares y de la circulación intergeneracional de saberes técnicos y estéticos (P. García, 2020)

Asimismo, la carrera artística de Pablo García se ha fortalecido en espacios expositivos Y certámenes escultóricos vinculados a la producción artística de San Antonio de Ibarra. Existen registros públicos de su presencia en el Salón Nacional de Escultura Religiosa, donde obtuvo el segundo premio en escultura religiosa tradicional con la obra *Procesión* en 2016, así como una mención de honor en la edición de 2018 con la obra *Estigmatización de San Francisco.* También se documenta su participación en la VI Bienal Nacional de Escultura San Antonio 2017, donde recibió una mención de honor por la obra *Y solo los sapos tendrán agua* (P. García, 2020; Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020). Estas participaciones

evidencian reconocimiento dentro del circuito cultural local y nacional, tanto en el ámbito de la escultura religiosa como en propuestas de lenguaje más contemporáneo.

1.4.2. Características técnicas y estilísticas de su obra

La producción escultórica de Pablo García se caracteriza por el dominio de procedimientos tradicionales propios de la imaginería en madera, especialmente aquellos asociados al tallado, la policromía y los acabados de raíz barroca. Sin embargo, su obra no se limita a la reproducción de fórmulas heredadas, sino que dialoga con búsquedas formales contemporáneas. Esta combinación entre destreza técnica, expresividad visual y actualización del imaginario tradicional resulta consistente con la dinámica del tallado de San Antonio de Ibarra, manifestación reconocida oficialmente como patrimonio cultural inmaterial por su capacidad de preservar técnicas heredadas y, al mismo tiempo recrearlas en contextos actuales (Contreras, 2018; UNESCO, 2020)

A nivel estilístico, su producción puede describirse como una convergencia entre tradición e innovación. Por una parte, conserva recursos vinculados a la imaginería religiosa andina, como la intensidad expresiva, la minuciosidad formal y a la carga devocional; por otra, incorpora soluciones compositivas y temáticas que amplían el alcance de esa tradición hacia lenguajes contemporáneos. Esta lectura se ve reforzada por su participación tanto en salones de escultura religiosa como en bienales de escultura más abiertas a problemáticas actuales, lo que sugiere una práctica artística que no se restringe a la repetición del canon tradicional.

1.4.3. La herencia barroca y aportes contemporáneos

La producción escultórica de Pablo García evidencia la persistencia de una fuerte herencia barroca andina, especialmente visible en la centralidad de la madera como soporte, en la expresividad de las figuras y en la continuidad de técnicas asociadas a la tradición imaginería de la Escuela Quiteña y de San Antonio de Ibarra. No obstante, su trabajo no puede reducirse a una mera reproducción de modelos históricos. Por el contrario, su presencia en certámenes de escultura contemporánea y el reconocimiento obtenido por obras alejadas del repertorio estrictamente devocional permiten afirmar que su propuesta incorpora procesos de resignificación formal y temáticas (Muñoz, 2016).

En este sentido, la obra de García puede interpretarse como un espacio de diálogo entre tradición barroca y los lenguajes contemporáneos. Tal articulación no supone una ruptura con el legado histórico, sino una actualización de sus posibilidades expresivas. Este rasgo coincide con lo observado por la investigación reciente sobre San Antonio de Ibarra, que describe la tradición escultórica local no como una práctica dinámica capaz de integrar continuidad patrimonial, adaptación estética y circulación en nuevos escenarios culturales (P. García, 2020)

1.4.4. La importancia de su trabajo en la preservación del oficio escultórico

La labor de Pablo García constituye un aporte relevante a la preservación del oficio escultórico en San Antonio de Ibarra, en la que medida en que su práctica da continuidad a técnicas, saberes y sensibilidades que forman parte de la tradición local del tallado en madera. Su trayectoria ejemplifica cómo el oficio se sostiene no solo por la permanencia de procedimientos materiales, sino también por la inserción del artista en una comunidad de aprendizaje y producción donde el conocimiento circula a través del trabajo compartido, la observación t la experiencia acumulada. Esta lógica corresponde plenamente al modelo de transmisión identificado por UNESCO para el patrimonio cultural inmaterial y por el INPC en el caso específico del tallado sanantonense (Arévalo, 2012)

Además, su participación en exposiciones, salones y bienales contribuye a visibilizar la vigencia del oficio escultórico y a proyectarlo hacia nuevos públicos. En este sentido, su trabajo no solo preserva una técnica heredada, sino que también colabora en su resignificación dentro del campo artístico contemporáneo. Por ello, la importancia de su producción radica tanto en la continuidad de la tradición como en su capacidad para demostrar que la escultura en madera sigue siendo un lenguaje vigente dentro del arte ecuatoriano actual (García, 1999).

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1.Tipo de Investigación

La investigación se planteó desde un enfoque cualitativo, que permitió comprender el fenómeno de estudio en profundidad, desde su contexto real, interpretando significados, procesos, sensaciones y relación con el territorio. Dentro de este enfoque el estudio adoptó un diseño de estudio de caso descriptivo, porque se analizó de manera directa un caso específico: el artista escultor Pablo García, estudiando su proceso técnico y creativo, y cómo éste dialoga con la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra.

2.2.Técnicas e instrumentos de investigación

Las técnicas utilizadas para la recolección de información en esta investigación fueron la observación directa realizada en el taller del artista, las entrevistas semiestructuradas y la revisión documental. La observación directa, apoya en instrumentos como una ficha de observación, un cuaderno de campo y el registro fotográfico, permitió documentar el proceso real de elaboración de la obra, identificar el uso específico de herramientas, los materiales empleados y las fases de tallado, modelado y acabados dentro del entorno creativo del escultor. La entrevista semiestructurada se aplicó directamente a Pablo García y se trabajó con un guion de entrevista, un celular que integre una grabadora digital de audio y consentimiento informado, con el propósito de conocer de primera fuente su visión sobre la tradición escultórica local, su interpretación estética y las razones que sustentan sus decisiones técnicas. Finalmente, la revisión documental se llevó a cabo mediante el uso de fichas de lectura y matrices de síntesis, a través de las cuales se analizaron catálogos de obra, material periodístico y registros audiovisuales que contienen referencias sobre el artista y sobre la práctica escultórica en San Antonio de Ibarra.

2.3.Preguntas de investigación y/o hipótesis

- ¿Cuáles son las técnicas escultóricas predominantes en la producción artística de Pablo García?
- ¿Cómo se articulan las técnicas empleadas por Pablo García con la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra?

- ¿Qué elementos formales y simbólicos de la obra de Pablo García permiten identificar la influencia del oficio artesanal en su propuesta estética y en su proceso de creación?
- ¿De qué manera la producción escultórica de Pablo García aporta a la preservación, resignificación y valoración del patrimonio artístico y cultural de la escultura ibarreña contemporánea?

2.4.Matriz de operacionalización de variables o matriz diagnóstica

Tabla 1.
Matriz de operacionalización de variables

Variable	Indicadores	Técnica	Instrumento	Fuente
Técnicas escultóricas	Uso de herramientas, procedimientos, acabados	Observación	Guía + fotos + cuaderno	Taller del artista
Tradición local	Elementos formales tradicionales identificables	Entrevista	Guion + audio	Pablo García
Innovación	Incorporación de nuevos materiales, procedimientos o enfoques	Entrevista + observación	Guion + observación	Pablo García + proceso
Proceso creativo	Decisiones y secuencias	Observación	Notas de campo	Taller del artista

Nota: descripción de la operacionalización de variables. Elaborado por la autora.

2.5.Participantes

El único participante de la investigación fue el artista Pablo García. La selección fue no probabilística y de tipo intencional, porque se eligió al escultor por su relevancia actual dentro de la escena escultórica de San Antonio de Ibarra y porque su producción incorpora elementos tradicionales e innovadores. La investigación se realizó directamente en su taller y en interacción con su propio proceso creativo.

2.6.Procedimiento y plan de análisis de datos

- Planificación y coordinación de visitas al taller del artista, con el fin de definir los momentos más pertinentes para la observación del proceso escultórico y la aplicación de los instrumentos de investigación.
- Aplicación de la entrevista semiestructurada y registro de audio.
- Observación directa del proceso escultórico en diferentes fases: preparación de madera, tallado, modelado y acabados.
- Registro fotográfico y notas descriptivas en cuaderno de campo.
- Recolección y selección de documentos pertinentes.
- Organización de la información en matrices comparativas.
- Codificación temática por categorías, identificando tradición, innovación, procesos, herramientas y decisiones estéticas.
- Triangulación de la información obtenida por entrevista, observación y fuentes documentales, para obtener coherencia y validez interna de los resultados.

El análisis se desarrolló desde un enfoque cualitativo, interpretativo y hermenéutico, propio de la investigación en artes visuales e historia del arte. Se utilizó una lectura atonal, simbólica, contextual y conceptual de la producción escultórica de Pablo Vinicio García Moreno, considerando su trayectoria artística, el contexto sociocultural de San Antonio de Ibarra, el análisis visual y técnico de sus obras, así como la relación entre la tradición escultórica y los discursos contemporáneos. Este proceso se complementó mediante la triangulación con fuentes teóricas especializadas.

Las fichas de artista y de obra funcionaron como fuentes primarias de información, mientras que las fichas bibliográficas permitieron distintas el análisis desde Marcos históricos, técnicos y simbólicos, fortaleciendo la rigurosidad del estudio.

Pablo García se inscribe en el contexto cultural de San Antonio de Ibarra, territorio reconocido por su sólida tradición escultórica, vinculada históricamente a la herencia de la Escuela Quiteña y a la apropiación local de diversas prácticas artesanales. Su formación técnica, adquirida en el Instituto Superior Tecnológico de Artes Plásticas “Daniel Reyes” y fortalecida mediante la práctica constante en talleres locales, evidencia una transmisión generacional del

oficio, en la que la técnica no se concibe únicamente como un medio de producción, sino también como un lenguaje cultural heredado.

El análisis realizado permitió identificar que García no se limita a reproducir modelos tradicionales, sino que establece un diálogo crítico entre la artesanía, el arte sacro y problemáticas contemporáneas. De este modo, amplía el campo simbólico de la escultura de San Antonio de Ibarra hacia dimensiones sociales, ambientales y humanas.

Y solo los sapos tendrán agua (2016-2017)

Desde el análisis formal, la obra presentó una composición vertical y tensa, en la que el cuerpo humano y el balde se configuran como ejes simbólicos de precariedad y supervivencia. El uso del vacío bajo el recipiente constituye un recurso compositivo fundamental, ya que materializa la ausencia del agua como amenaza existencial.

En términos técnicos, la convivencia entre madera, resina, arena y aluminio evidenció una ruptura controlada con la pureza material tradicional, reforzando el carácter contemporáneo de la obra. Las grietas y vetas naturales de la madera se integran al discurso conceptual, convirtiendo la materialidad en metáfora de la sequía y del agotamiento de la tierra.

Conceptualmente, la obra se inscribe en el eco arte y en la denuncia ambiental, al advertir sobre un futuro desolador en el que la supervivencia humana aparece condicionada por la destrucción de los ecosistemas. El título refuerza una lectura irónica y alarmante, donde la naturaleza parece imponerse de manera selectiva y crítica sobre la acción humana.

Así duerme el niño esperanza (2005-2006)

En el plano formal, la composición horizontal y la postura inmóvil del niño generan una sensación de suspensión temporal asociada al abandono, la vulnerabilidad y el silencio. El banco y la cobija elaborada con papel periódico funcionan como dispositivos narrativos que desplazan la obra del campo exclusivamente devocional hacia una denuncia social directa.

El uso de materiales frágiles, como el papel y la tela, en contraste con la madera tallada, intensifica el mensaje simbólico: la infancia aparece expuesta, desprotegida y socialmente

invisibilizada. La obra dialoga con discursos humanistas latinoamericanos en los que el cuerpo infantil se configura como territorio de exclusión, fragilidad y memoria.

Conceptualmente, la escultura cuestiona los relatos de progreso y desarrollo, evidenciando las fracturas sociales que tales discursos suelen encubrir. Así, el cuerpo representado deja de ser un mejor recurso figurativo para convertirse en una forma de interpelación ética.

Lectura comparativa de la producción artística

El análisis conjunto de las tres obras permitió identificar una constante en la producción de Pablo García: la técnica escultórica no opera como un elemento ornamental, sino como un recurso profundamente simbólico. En concordancia con lo planteado por García (1999), la materialidad, el acabado y el tratamiento del cuerpo inciden directamente en la percepción emocional, estética y espiritual de la obra.

En este sentido, la escultura de García articula el virtuosismo técnico heredado, la materialidad entendida como discurso, el cuerpo humano como eje ético y político, y la escultura como herramienta de denuncia y memoria.

Del análisis realizado se desprenden varios resultados relevantes. En primer lugar, se evidencia que la obra de Pablo García articula la tradición escultórica sanantonense con discursos contemporáneos de carácter ambiental, social y espiritual. En segundo lugar, se determina que la técnica en madera funciona como un lenguaje simbólico y no únicamente como una destreza artesanal.

Asimismo, las obras muestran una evolución temática que transita desde lo devocional hacia la denuncia social y ecológica. El cuerpo humano se configuró como eje narrativo central, representado como cuerpo vulnerable, cuerpo devocional y cuerpo de resistencia. Finalmente, se constata una coherencia entre la trayectoria del artista, su contexto territorial y su posicionamiento ético.

Los resultados confirman que la producción escultórica de Pablo García se sitúa en un territorio híbrido entre el arte sacro, el arte contemporáneo y la crítica social, ampliando los límites tradicionales de la escultura religiosa ecuatoriana.

La comparación entre las obras revela que el artista no abandona la tradición, sino que la reconfigura como una plataforma discursiva, permitiendo que la escultura continúe siendo un medio vigente de reflexión social. En este sentido, su producción dialoga tanto con la herencia barroca como con prácticas contemporáneas de eco arte y arte político.

La incorporación de problemáticas como la crisis híbrida y la pobreza infantil posiciona al artista como un agente crítico dentro de su comunidad, evidenciando que la escultura puede operar como una forma de resistencia cultural.

En definitiva, la obra de Pablo García demuestra que la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra continúa siendo un campo vivo y en constante transformación. La técnica escultórica heredada adquiere un nuevo significado como herramienta crítica y contemporánea, superando su función meramente ornamental.

Asimismo, la escultura se consolida como un medio eficaz de denuncia ambiental, social y cultural. El análisis también confirma la relevancia de documentar procesos, materialidades y contextos dentro de la investigación en artes, pues estos elementos permiten comprender de manera más integral la complejidad de la escultura ibarreña contemporánea.

CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El presente capítulo expone los resultados adquiridos a partir de la aplicación de técnicas cualitativas como la observación directa, entrevistas y registro audiovisual en el taller del escultor Pablo García. Posteriormente, se presentan tablas de sistematización que permiten organizar la información relevante para su siguiente análisis e interpretación.

3.1.Análisis del proceso escultórico

Tabla 2.
Elementos observados en el proceso escultórico en el taller de Pablo García

Categoría	Descripción observada	Interpretación
Técnica	Uso de gubias, formones y lijado manual	Dominio técnico heredado
Materialidad	Madera con vetas visibles, integración de textura natural	La materia como lenguaje expresivo
Espacio de trabajo	Presencia de aserrín, herramientas y mesa de trabajo	El taller como espacio simbólico
Sonoridad	Golpes repetitivos, fricción de lijado	Ritmo del proceso creativo

Fuente: Elaboración propia a partir de la observación directa (2025).

A partir de los datos presentados en la Tabla 2, se evidenció que el proceso escultórico no se condiciona a una ejecución técnica, sino que compone un sistema complejo donde intervienen la materialidad, el espacio y el tiempo. La presencia del aserrín y la sonoridad del taller refuerzan la idea de que la escultura es una práctica sensorial, coincidiendo con lo planteado por Contreras (2018), quien señala que la técnica también construye significado.

3.2.Análisis de entrevista al artista

Tabla 3.
Resultados de la entrevista al escultor Pablo García

Categoría	Respuesta del artista	Interpretación
Formación	Aprendizaje en talleres y formación en el Instituto Daniel Reyes	Transmisión generacional del conocimiento
Visión del oficio	La escultura como práctica de vida	Dimensión cultural del oficio
Innovación	Integración de temas contemporáneos	Adaptación de la tradición
Problemática	Falta de reconocimiento al trabajo artesanal	Invisibilizarían el artista local

Fuente: Elaboración propia a partir de entrevista (2025).

Los resultados de la Tabla 3, permitieron identificar que el artista no concibe la escultura únicamente como una técnica, sino como una forma de vida. Además, se evidenció una tensión entre continuidad de la tradición y la necesidad de reconocimiento dentro del campo artístico contemporáneo, lo cual se relaciona con lo planteado por M. García & Paredes (2024) sobre el valor identitario de las prácticas escultóricas locales.

3.3.Relación entre tradición e innovación

Tabla 4.
Relación entre elementos tradicionales y contemporáneos en la obra de Pablo García

Elemento tradicional	Elemento contemporáneo	Resultado en la obra
Tallado en madera	Uso de nuevos materiales	Expansión técnica
Imaginería religiosa	Temáticas sociales y ambientales	Ampliación conceptual
Formación artesanal	Participación en bienales	Inserción en el arte contemporáneo

Fuente: Elaboración propia (2026).

Como se observa en la Tabla 4, la producción de Pablo García no abandona la tradición, sino que la transforma en una plataforma para abordar problemáticas actuales. Este resultado coincide con Oleas (2021), quien señala que las practicas contemporáneas pueden reconfigurar lo artesanal sin desplazarlo.

Los resultados obtenidos permiten señalar que la escultura en madera en San Antonio de Ibarra atraviesa un proceso de transformación en el que la técnica heredada se mantiene vigente, pero al mismo tiempo se resignifica dentro de los discursos contemporáneos. En este contexto, la obra de Pablo García evidencia que el escultor no se limita a reproducir una tradición, sino que la adapta, la reinterpreta y la proyecta hacia nuevas formas de expresión artística.

De igual manera, el análisis confirma que el proceso escultórico constituye un elemento esencial para comprender el valor de la obra más allá de su resultado final. Este aspecto, resultó fundamental para el desarrollo de la propuesta artística *Manos Talladoras,* la cual traduce estos hallazgos en una experiencia inmersiva que permite al espectador aproximarse al taller no solo como espacio físico de producción, sino también como escenario de creación, memoria y transmisión cultural.

Finalmente, la triangulación entre observación entrevista y registro audiovisual permitió validar que la técnica escultórica funciona como un lenguaje cultural. Esto refuerza la necesidad de documentar, preservar y visibilizar estos procesos dentro del arte contemporáneo ecuatoriano, no solo por su valor técnico, sino también por su relevancia simbólica, patrimonial y social.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA

4.1. Conceptualización de la obra

La obra *Manos Talladoras* se justifica por su aporte a la valoración y visibilización de la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra, entendida no solo como un oficio artesanal, sino como una práctica artística portadora de memoria, identidad y conocimiento técnico transmitido de generación en generación. Frente a otras propuestas que abordan esta temática, esta obra se diferencia al plantear una experiencia inmersiva que permite al espectador aproximarse al proceso creativo desde el espacio mismo en el que la escultura es concebida y producida.

Desde una perspectiva territorial y académica, la obra establece un diálogo entre el patrimonio escultórico local y los lenguajes contemporáneos del arte, integrando la instalación y el registro audiovisual como estrategias de mediación cultural. Esta decisión responde a la necesidad de ampliar las formas de lectura del arte escultórico, desplazando la atención exclusiva del objeto final hacia los procesos, los tiempos y las técnicas que hacen posible su existencia. De esta manera, la propuesta fortalece la comprensión del valor del trabajo manual y del saber artístico vinculado al oficio.

Desde mi perspectiva personal como artista en formación, *Manos Talladoras* surge del interés por aprender directamente de un maestro escultor vivo y por comprender su proceso creativo a partir de la experiencia, la observación y el diálogo. Esta cercanía me permitió reconocer el profundo valor técnico y simbólico de su obra, así como la escasa visibilización que, en muchos casos, enfrentan los artesanos locales. En este sentido, la propuesta se convierte en un acto de reflexión y de posicionamiento ético, mediante el cual busco aportar a la construcción de memoria y a la revalorización del oficio escultórico desde el arte contemporáneo.

De este modo, *Manos Talladoras* no solo acompaña la investigación académica, sino que la materializa en una experiencia sensorial y reflexiva accesible a diversos públicos. La obra contribuye a la preservación y difusión del patrimonio escultórico ibarreño, al tiempo que fortalece mi propio proceso artístico, al situarme críticamente frente a la tradición, la contemporaneidad y el rol del artista como mediador cultural.

4.2. Introducción de la obra

Manos Talladoras es una instalación artística que surge como resultado del proceso de investigación sobre las técnicas escultóricas del maestro ibarreño Pablo García y de la necesidad de visibilizar la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra desde una mirada contemporánea. La propuesta centra su atención en el proceso creativo, reconociendo el valor del oficio, la experiencia y los saberes que hacen posible cada obra escultórica.

A través de una experiencia inmersiva que integra escultura, proyección audiovisual y elementos propios del taller, la obra invita al espectador a aproximarse al universo cotidiano del escultor y a reflexionar sobre la relación entre patrimonio, memoria e identidad cultural. De esta manera, el proyecto traslada los resultados de la investigación a un lenguaje artístico que favorece nuevas formas de comprensión y valoración del patrimonio escultórico local.

Más que representar un oficio, Manos Talladoras busca generar un espacio de encuentro entre la tradición y el arte contemporáneo, poniendo en evidencia la importancia de preservar y difundir los conocimientos transmitidos por los maestros escultores, al tiempo que reafirma el papel del arte como un medio para construir memoria y fortalecer la identidad cultural.

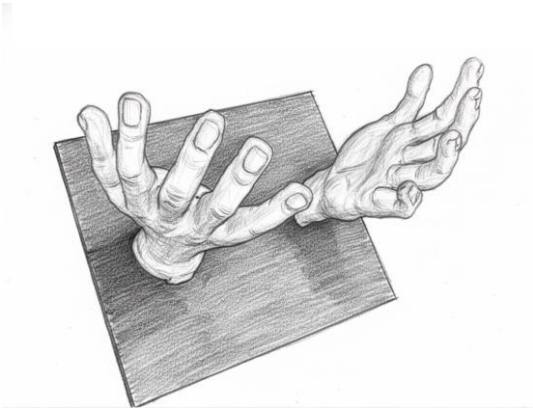
4.3. Descripción de la obra

Manos Talladoras es una instalación artística de carácter inmersivo que integra una escultura en madera, una proyección audiovisual y elementos propios del taller del escultor, como herramientas, mesa de trabajo y aserrín, con el propósito de recrear el espacio donde se desarrolla el proceso de creación escultórica. La obra invita al espectador a aproximarse al universo cotidiano del maestro escultor Pablo García, poniendo en evidencia las técnicas, los gestos y los tiempos que intervienen en la talla de la madera. A partir de la articulación de recursos escultóricos y audiovisuales, la propuesta trasciende la contemplación del objeto terminado para centrar la atención en el oficio como portador de memoria, identidad y conocimientos, estableciendo un diálogo entre la tradición escultórica de San Antonio de Ibarra y las prácticas del arte contemporáneo.

4.4. Bocetos

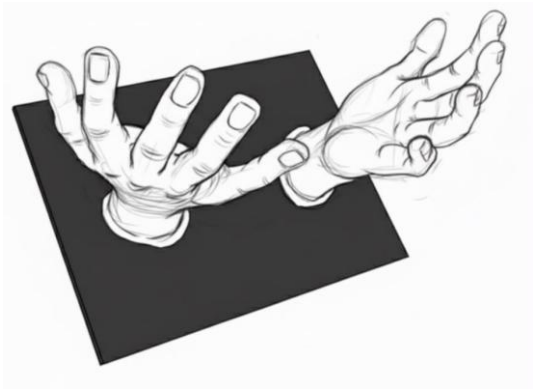
Como primera etapa del proceso creativo, se planteó una propuesta inicial que consistía en la elaboración de una escultura de manos talladas destinada a funcionar como soporte para una pantalla digital, en la que se proyectaría un minidocumental sobre el escultor sanantonense Pablo García. Paralelamente, se desarrolló un primer guion visual que permitió estructurar el contenido audiovisual y definir la relación entre la pieza escultórica y el registro documental. Con base en esta propuesta, se realizó una maquetación que integraba ambos elementos, buscando establecer un diálogo entre la tradición escultórica representada por la talla en madera y los recursos tecnológicos propios del arte contemporáneo.

Figura 7 *Primer boceto de la obra*



Nota: Elaboración propia.

Figura 8 *Segundo boceto de la obra*



Nota: Elaboración propia.

Figura 9 *Boceto previo a la elaboración del video*



Nota: Elaboración propia.

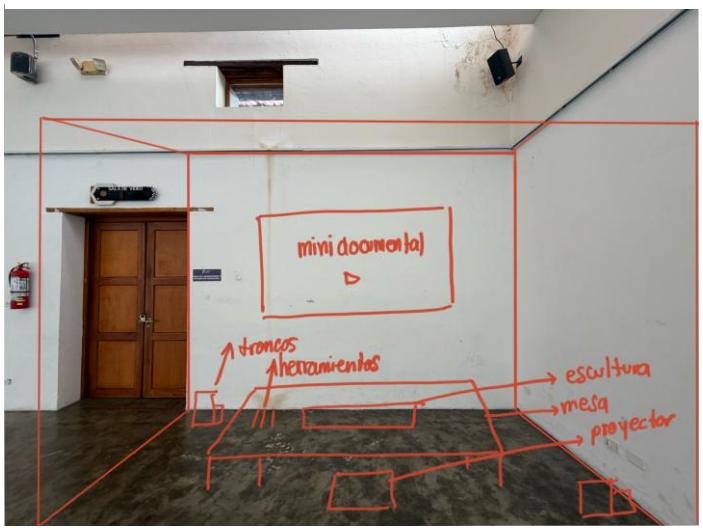
Durante el desarrollo del proyecto, la propuesta fue replanteada a partir de una reflexión sobre su alcance conceptual y experiencial. Como resultado, la obra evolucionó hacia una instalación inmersiva orientada a recrear el ambiente de un taller de escultura de San Antonio de Ibarra, permitiendo al espectador aproximarse al contexto donde se desarrolla el oficio escultórico. En esta nueva etapa se elaboraron bocetos y esquemas de distribución espacial que definieron la organización de los elementos dentro de la sala de exposición, estableciendo la ubicación de cada componente de la instalación y la experiencia de recorrido propuesta para el público.

Figura 10 *Diagramación del espacio de exposición*



Nota: Elaboración propia.

Figura 11 *Diagramación del espacio de exposición*



Nota: Elaboración propia.

Una vez definido el espacio de exhibición y asignado el lugar destinado para la instalación, se inició la planificación de la distribución de los elementos que conformarían la obra. Para ello, se elaboró un boceto de la disposición espacial, tomando como referencia la organización de un taller de escultura de San Antonio de Ibarra. Esta etapa permitió establecer la ubicación de cada objeto dentro del espacio expositivo, garantizando una composición coherente que favoreciera la experiencia inmersiva planteada y reforzara el concepto de la obra.

4.5. Obra final

La ejecución de la obra inició con la elaboración del *storyboard* del minidocumental, herramienta que permitió planificar la estructura narrativa y visual del registro audiovisual. Posteriormente, se llevó a cabo el proceso de documentación en el taller del maestro escultor Pablo García, donde se registró, a través de la observación y la entrevista, su proceso creativo, las técnicas empleadas en la talla de la madera y los conocimientos adquiridos a lo largo de su trayectoria. Este acercamiento permitió recopilar información fundamental sobre el significado de su práctica artística y el simbolismo presente en sus obras, elementos que constituyen el eje conceptual del minidocumental y de la instalación *Manos Talladoras*.

Figura 12 *Proceso de grabación del video.*



Nota: Elaboración propia.

Figura 13 *Proceso de grabación del video II.*



Nota: Elaboración propia.

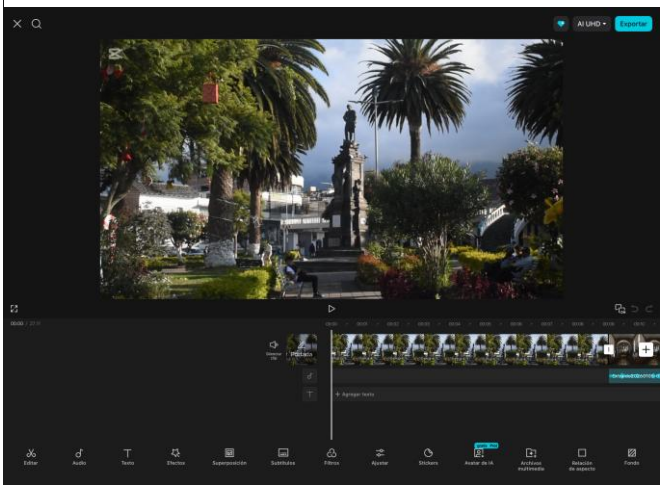
Figura 14 *Proceso de grabación del video III.*



Nota: Elaboración propia.

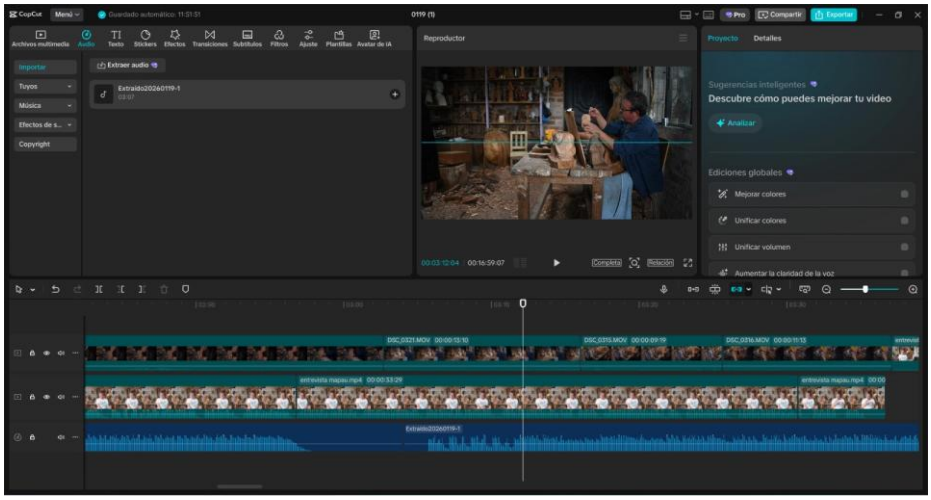
Una vez concluida la fase de recopilación de información, se dio inicio al proceso de edición del minidocumental en los talleres de la universidad, donde se organizó y estructuró el material audiovisual obtenido durante el trabajo de campo. Paralelamente, en el taller del maestro Pablo García, se desarrolló la elaboración de la escultura en madera que forma parte de la instalación. Este proceso se realizó de manera conjunta con el artista, permitiendo un intercambio directo de conocimientos sobre las técnicas de talla, los procedimientos de trabajo y la experiencia acumulada a lo largo de su trayectoria. Esta colaboración no solo enriqueció el desarrollo técnico de la obra, sino que también fortaleció el vínculo entre la investigación, la práctica artística y la transmisión del saber escultórico.

Figura 15 *Edición del video.*



Nota: Elaboración propia.

Figura 16 *Edición del video.*



Nota: Elaboración propia.

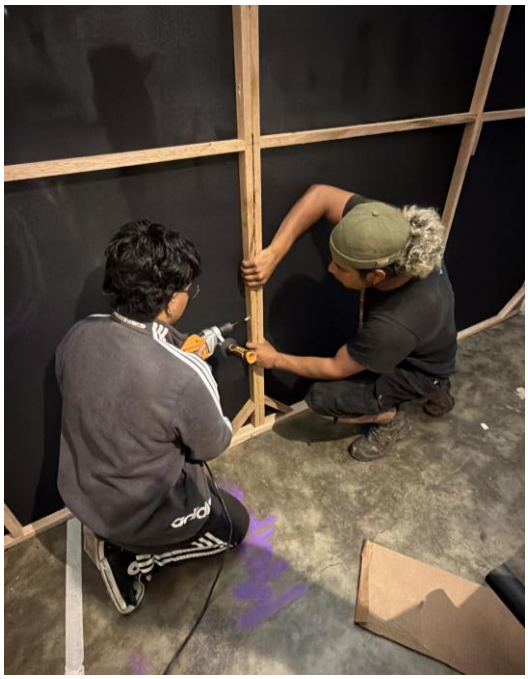
Figura 17 *Proceso del tallado.*



Nota: Zaid Torres (2025)

Como etapa final del proceso de producción, se llevó a cabo el montaje de la obra una vez definido y planificado el espacio de exhibición. Para ello, se construyó una estructura de paneles de madera que funcionó como contenedor de la instalación inmersiva, concebida para recrear el taller del maestro escultor Pablo García. En su interior se dispusieron cuidadosamente los distintos elementos que conforman la propuesta, entre ellos el proyector con el minidocumental, la mesa de trabajo, las herramientas de escultura, la obra realizada conjuntamente con el maestro, el aserrín y diversos recursos de ambientación. La organización de estos componentes respondió a la intención de generar una experiencia sensorial que permitiera al espectador aproximarse al entorno cotidiano del escultor y comprender, desde una vivencia directa, el contexto en el que se desarrolla el proceso creativo.

Figura 18 *Proceso de montaje.*



Nota: Elaboración propia.

Figura 19 *Proceso de montaje II.*



Nota: Melany Revelo (2026).

Figura 20 *Proceso de montaje III.*



Nota: Melany Revelo (2025).

Figura 21 *Proceso de montaje IV.*



Nota: Elaboración propia.

Figura 22 *Monateje final*



Nota: Elaboración propia.

Figura 23 *Obra final.*



Nota: Elaboración propia.

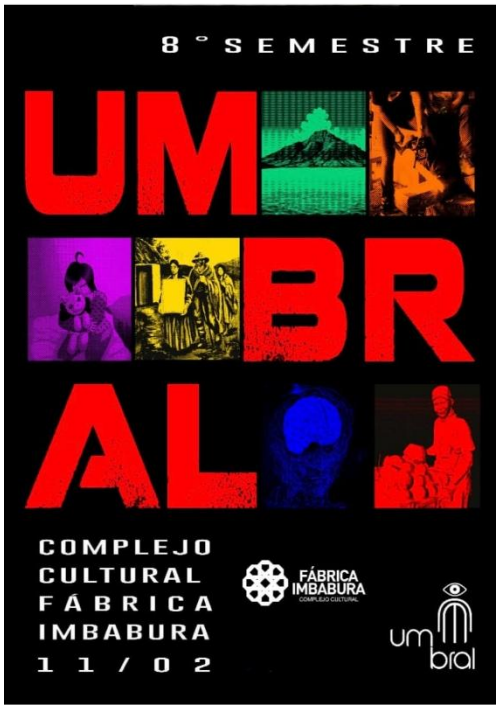
Link minidocumental

https://youtu.be/U7I25_Fs81c?si=7Bce9BcEwOCb7Ca3

4.6. Descripción de la exposición

Umbral es una exposición colectiva que reúne los trabajos de titulación de los estudiantes de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Técnica del Norte, presentando una diversidad de propuestas que articulan procesos de investigación y creación desde distintos lenguajes artísticos. La muestra se estructura en torno al concepto de liminalidad, entendido como un espacio de transición y transformación, donde las obras establecen diálogos sobre el cuerpo, la memoria, el territorio, la identidad y las problemáticas contemporáneas. A través de la pintura, la escultura, la instalación, el audiovisual y otros medios de expresión, la exposición propone un recorrido que invita al espectador a transitar por experiencias sensibles y reflexivas, convirtiendo el espacio expositivo en un lugar de encuentro entre las vivencias individuales y las realidades colectivas. En este contexto, Umbral trasciende la exhibición de obras para consolidarse como una plataforma de investigación, creación y diálogo, evidenciando el papel del arte como un medio para generar pensamiento crítico, preservar la memoria y fortalecer el vínculo entre la producción artística universitaria y la comunidad.

Figura 24 *flayer I de la exposición*



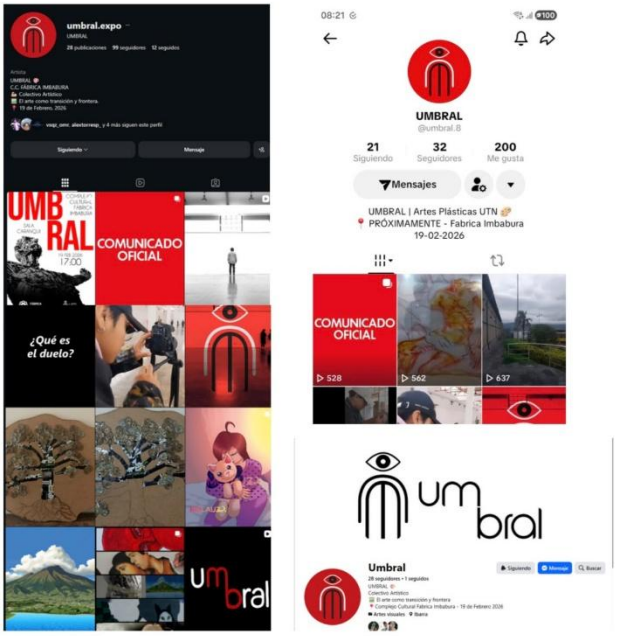
Nota: Colectivo Umbral (2026).

Figura 25 *flyer II de la exposición.*



Nota: Colectivo Umbral (2026).

Figura 26 *Manejo de Redes Sociales*



Nota: Colectivo Umbral (2026).

Figura 27 *Cedula de la obra.*



Nota: Colectivo Umbral.

4.7. Texto curatorial de la exposición

OBJETIVO GENERAL

Concebir la exposición "Umbral" como un espacio de tránsito y transformación donde las prácticas artísticas unen reflexiones en torno al cuerpo y el territorio, entendidos como construcciones simbólicas atravesadas por la experiencia personal y colectiva.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Investigar experiencias liminales que varían entre la presencia y la ausencia, lo íntimo y lo colectivo, la memoria y el olvido.

Articular un diálogo curatorial entre diversas disciplinas, lenguajes y temporalidades, que permita comprender el cuerpo y el territorio como espacios de reflexión crítica y emocional.

Generar una práctica expositiva como una estrategia de resistencia y supervivencia frente al dolor, la violencia y la pérdida.

MENSAJE:

La exposición "Umbral" se constituye como un espacio de tránsito y transformación donde convergen las prácticas artísticas de los estudiantes de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Técnica del Norte. En este escenario, el arte no solo se manifiesta como el dominio de la técnica y el proceso creativo aprendido en la academia, sino como una estrategia de resistencia y una herramienta de reflexión crítica ante las realidades contemporáneas. Históricamente, el concepto de "umbral" ha sido fundamental en el pensamiento humanista, evocando la noción de *liminalidad* —ese estado de estar entre dos mundos— que filósofos y artistas han explorado para entender los cambios profundos en la psique y la sociedad. La muestra articula un diálogo transdisciplinario donde la pintura expandida, la instalación, el grabado, el bioarte y el performance dejan de ser categorías aisladas para convertirse en un lenguaje híbrido que explora la relación íntima entre el cuerpo, el territorio y la memoria. Esta búsqueda propone una poética donde el arte asume una función reparadora, transformando objetos cotidianos, leyendas y materiales densos en testimonios de la presencia, la ausencia y el duelo.

A lo largo del recorrido, las obras habitan la experiencia entre lo íntimo y lo colectivo, conectando con la tradición fenomenológica que sostiene que el espacio no es solo un vacío, sino una extensión de nuestro propio cuerpo y conciencia. Se observa una profunda preocupación por la salud mental y la fragilidad del ser, visibilizando estados como la ansiedad y la depresión que se materializan en superficies viscerales y texturas crudas que desafían al espectador. Al mismo tiempo, el entorno geográfico y cultural de la región se hace presente a través de un "genius loci" que rescata la memoria urbana, la flora nativa y el misticismo local, llevando estas narrativas del plano figurativo a un encuentro atmosférico inmersivo. El uso de materiales diversos —desde el cemento, la madera y el metal hasta microorganismos vivos y soportes textiles— refuerza la idea de que el arte es un organismo vivo en constante mutación, capaz de dialogar con la ciencia y lo social. Al cruzar este umbral, el público es invitado a participar en un ritual de preservación y cuestionamiento, donde el vacío dejado por la pérdida o el olvido se llena con nuevas propuestas visuales. En última instancia, esta exhibición reafirma que el trabajo de titulación es un sistema de conocimiento vital que permite a los nuevos artistas habitar el mundo con una mirada libre, propositiva y profundamente consciente de su contexto histórico y de su tiempo.

CONCEPTUALIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Umbral se concibe como un espacio liminal de tránsito, donde el arte funciona como experiencia de transformación, resistencia y conciencia crítica. La exposición reúne los trabajos de titulación de los estudiantes de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Técnica del Norte, entendidos no únicamente como ejercicios académicos, sino como sistemas de conocimiento sensibles que emergen de una relación directa entre cuerpo, territorio, memoria y contexto histórico. En este sentido, el "umbral" no es un punto de llegada, sino un estado intermedio: un momento de tensión entre lo que se deja atrás y aquello que está por configurarse.

Desde una perspectiva transdisciplinar, la muestra desdibuja los límites tradicionales entre disciplinas artísticas —pintura expandida, instalación, grabado, bioarte y performance— para articular un lenguaje híbrido que responde a problemáticas contemporáneas como la fragilidad emocional, la salud mental, el duelo y la ausencia. Las obras se presentan como superficies sensibles donde la ansiedad, la depresión y la memoria colectiva se materializan a través de texturas crudas, gestos corporales y materiales densos, activando una poética de lo vulnerable que interpela directamente al espectador.

El recorrido expositivo se inscribe en una lógica fenomenológica, donde el espacio deja de ser un contenedor neutro para convertirse en una extensión del cuerpo y de la experiencia perceptiva. La noción de *genius loci* atraviesa la muestra, incorporando elementos de la geografía, la flora nativa, la memoria urbana y el misticismo local como dispositivos simbólicos que conectan lo íntimo con lo colectivo. Así, el territorio representando, sino habitado, generando una atmósfera inmersiva que transforma al espectador en participante activo del proceso reflexivo.

El uso de materiales heterogéneos —desde cemento, madera y metal hasta textiles y microorganismos vivos— refuerza la idea del arte como un organismo en constante mutación, capaz de dialogar con la ciencia, lo social y lo ritual. *Umbral* propone, finalmente, un acto de cruce: una invitación a atravesar el vacío dejado por la pérdida, el olvido o la incertidumbre, para resignificarlo mediante nuevas narrativas visuales. En este cruce, el trabajo de titulación se afirma como un gesto vital, político y poético que permite a los nuevos artistas posicionarse críticamente en su tiempo y en su realidad.

PLANIFICACIÓN Y DISEÑO

La planificación y el diseño de la exposición “Umbral” se conciben como un proceso integral que acompaña el sentido de tránsito, transformación y reflexión crítica que define la muestra. Desde su concepción, el proyecto curatorial prioriza la articulación entre las prácticas artísticas contemporáneas de los estudiantes de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Técnica del Norte y el espacio expositivo entendido como un territorio simbólico y experiencial.

En una primera fase, se desarrollará una convocatoria interna orientada a los estudiantes en proceso de titulación, invitándolos a presentar propuestas que dialoguen con los ejes conceptuales de cuerpo, memoria, territorio, salud mental y liminalidad. La recepción de proyectos se realizará mediante un sistema organizado que permita evaluar tanto los aspectos conceptuales como técnicos de las obras, garantizando coherencia con la línea curatorial de la exposición.

Posteriormente, se llevará a cabo el diseño museográfico bajo un enfoque transdisciplinar e inmersivo, donde el espacio no funcione únicamente como contenedor, sino como un elemento activo que dialogue con las obras. La disposición de las piezas buscará generar recorridos sensibles que conduzcan al espectador a transitar entre lo íntimo y lo colectivo, integrando diversos lenguajes como la pintura expandida, la instalación, el grabado, el bioarte y el performance. Asimismo, se priorizará el uso consciente de materiales, iluminación y soportes, reforzando la noción del arte como organismo vivo y en constante transformación.

La inauguración de la exposición se planteará como un acto simbólico y ritual, en el que participen autoridades académicas, docentes, estudiantes y público en general, destacando la relevancia del trabajo de titulación como un ejercicio de producción de conocimiento y posicionamiento crítico frente a la realidad contemporánea.

De manera complementaria, se programarán espacios de diálogo y mediación como conversatorios, charlas y recorridos guiados, orientados a profundizar en los procesos creativos y conceptuales de las obras. Estas actividades fortalecerán el carácter reflexivo de “Umbral”, consolidándolo como un espacio de encuentro, cuestionamiento y construcción colectiva de sentido dentro del ámbito artístico y académico.

CONCLUSIONES

La presente investigación permitió evidenciar que la producción escultórica de Pablo García se encuentra profundamente vinculada con la tradición artística de San Antonio de Ibarra, manteniendo el dominio técnico del tallado en madera como eje fundamental de su práctica. En este sentido, se determinó que la técnica escultórica no opera únicamente como una destreza manual, sino como un lenguaje simbólico a través del cual se transmiten memoria, identidad y saberes culturales heredados de manera generacional.

Asimismo, los resultados demostraron que la obra del artista no se limita a la reproducción de modelos tradicionales, sino que incorpora problemáticas contemporáneas que amplían el campo conceptual de la escultura hacia dimensiones sociales, ambientales y humanas. De igual manera, se concluyó que el proceso escultórico constituye un elemento clave para la compresión integral de la obra, ya que en él se manifiestan el tiempo, la experiencia, la materialidad y la transmisión del conocimiento, aspectos que con frecuencia permanecen ocultos en la contemplación exclusiva del resultado final.

Por otra parte, la investigación confirmó que el taller escultórico funciona como un espacio de producción cultural y simbólica, en el que se articula la relación entre técnica, materialidad y contexto territorial. Desde esta perspectiva, se evidenció la necesidad de documentar, preservar y visibilizar los procesos artesanales, debido a la limitada valoración que en muchos casos reciben los escultores locales, pase a su relevancia dentro del patrimonio artístico y cultural.

Finalmente, la propuesta artística *Manos Talladoras* se consolidó como un resultado pertinente de la investigación, al traducir los hallazgos teóricos y analíticos en una experiencia inmersiva que permite al espectador comprender la escultura desde su proceso y no únicamente desde su resultado final. En consecuencia, se concluye que la escultura de San Antonio de Ibarra constituye un campo vivo y en constante transformación, en el que tradición y la contemporaneidad coexisten de manera dinámica, posibilitando nuevas formas de interpretación, valoración y proyección dentro del arte ecuatoriano actual.

RECOMENDACIONES

A partir de los resultados obtenidos durante la investigación y del desarrollo de la obra final, se recomienda fortalecer los procesos de documentación, registro y sistematización de las técnicas escultóricas tradicionales de San Antonio de Ibarra, con el propósito de preservar estos conocimientos y evitar su pérdida progresiva. Esto podría concretarse mediante proyectos audiovisuales, archivos digitales, catálogos e investigaciones académicas que continúen profundizando en estos saberes y en su relevancia dentro del patrimonio artístico local.

Asimismo, se sugiere promover espacios de formación y aprendizaje intergeneracional en los que los maestros escultores puedan transmitir sus conocimientos a nuevas generaciones. Esta acción permitiría incentivar el interés por el oficio, fortalecer la valoración del trabajo artesanal y garantizar la continuidad de la tradición escultórica en el contexto local.

Del mismo modo, se recomienda impulsar estrategias de difusión y visibilización del trabajo de los escultores mediante proyectos curatoriales, plataformas digitales y propuestas artísticas contemporáneas, que contribuyan a posicionar la escultura en madera dentro del campo del arte actual. Esta proyección favorecería no solo el reconocimiento de los artistas locales, sino también la valoración de la escultura como expresión cultural vigente.

En el ámbito académico, se propone continuar investigando la relación entre técnicas tradicionales y lenguajes contemporáneos, explorando nuevas formas de integración con medios tecnológicos y recursos expositivos actuales, sin perder la esencia material, simbólica y artesanal del oficio escultórico.

Finalmente, se recomienda implementar propuestas artísticas inmersivas como *Manos Talladoras,* en espacios culturales, educativos y comunitarios, con el objetivo de acercar al público al proceso creativo y fomentar una valoración más profunda del trabajo escultórico, no solo como objeto final, sino como una práctica cultural viva, dinámica y portadora de memoria.

GLOSARIO

Es preferible que defina palabras o frases, no conocidas, en el desarrollo de los capítulos correspondientes, en tal caso no es necesario este componente. Si no lo hizo, hacerlo en este apartado.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, F. (2022). La imagen de culto latinoamericana. Hacia una definición teológica. *Perseitas*, *10*, 350–378. https://doi.org/10.21501/23461780.4284

Álvarez, R., Torres, O., & Cuarán, M. (2023). El impacto de la producción artesanal de tallados en madera en el desarrollo local de San Antonio de Ibarra. *Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, 1–18.

Araya, R., Guillaumet, A., do Valle, Â., Duque, M. del P., Gonzalez, G., Cabrero, J. M., De León, E., Castro, F., Gutierrez, C., Negrão, J., Moya, L., & Guindos, P. (2022). Development of Sustainable Timber Construction in Ibero-America: State of the Art in the Region and Identification of Current International Gaps in the Construction Industry. *Sustainability*, *14*(3), 1170. https://doi.org/10.3390/su14031170

Arévalo, J. M. (2012). El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales. *Andes*, *23*(2), 00–00. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902012000200001

Camacho, M. (2022). El arte sacro y su comunicación objetual. *Academia XXII*, *13*(25), 123. https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83155

Castillo, L. (2020). Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (92). https://doi.org/10.18682/cdc.vi92.3877

Ceriani, C., & Puglisi, R. (2022). Las formas simbólicas del poder sagrado: carismas y estéticas en perspectiva comparada. *Cultura y Religión*, *16*(1), 303–335. https://doi.org/10.4067/s0718-47272022000100012

Chaverri, D. (2017). Delimitación y justificación de problemas de investigación en ciencias sociales. *Revista de Ciencias Sociales*, *3*(157), 185–193. https://www.redalyc.org/journal/153/15354681012/html/

Chuquín, A., & Posso, M. (2024). El arte público como parte del consumo cultural en la parroquia de San Antonio de Ibarra, Ecuador. *Apuntes: Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, *37*. https://doi.org/10.11144/Javeriana.APU37.appc

Contreras, A. (2018). Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana. *Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, (2), 127–157. https://doi.org/10.25025/hart02.2018.07

Coronel, V. (2022). Quito Babilónico, derecho milagroso y teatro redentor: traducción del mercado colonial en las imágenes religiosas. *Ñawi*, *6*(1). https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a6

Costilla, J. (2021). Entretelones De Santuarios Católicos: Creadores De Símbolos, Milagros Y Devociones en Latinoamérica (ENTRE LA COLONIA Y EL SIGLO XX). *Relaciones*, *46*(2), 1–15. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-14792021000200111

Cudzik, J., Sędzicki, D., & Szmelter-Fausek, B. (2025). From craft to code: Integrating digital fabrication with traditional conservation techniques. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, *38*, e00442. https://doi.org/10.1016/J.DAACH.2025.E00442

Cultura y Patrimonio. (2025). *Política Nacional de Fomento a las industrias culturales y creativas*. https://contenidos.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/PNF_25-35.pdf

De la Peña Velasco, C. (2022). Libertad creativa versus autocensura en Francisco Salzillo (1707-1783): esculturas de ángeles niños. *Hispania Sacra*, *74*(149), 213–230. https://doi.org/10.3989/hs.2022.16

Denver Art Museum. (2021). *Devotional Sculpture from Quito.* https://www.denverartmuseum.org/es/blog/devotional-sculpture-quito

Diario El Norte. (2023, September 28). *Centros culturales independientes se destacan en Ibarra.* https://elnorte.ec/centros-culturales-independientes-se-destacan-en-ibarra/

Echeverría, B., & López, J. S. (2021). Preservar la tradición del arte fúnebre dentro de la memoria colectiva a través de una estrategia gráfica en escenarios futuros. *Ignis*, *15*(1), 84–94.

Escortell, J., & González, E. (2020). La dimensión transpersonal de la espiritualidad: trascender mediante el arte, un recorrido histórico. *Revista Humanidades*, *10*(2), e41743. https://doi.org/10.15517/h.v10i2.41743

Ferrer, M. (2016). *La huella de Daniel Reyes en San Antonio de Ibarra: una tradición artesanal heredera de la Escuela quiteña*.

Gallegos de Donoso, M. (1994). *The Development of Sculpture in the Quito School*. https://doi.org/10.18235/0007914

Gálvez, S. (2020). Estado del arte de la provincia de Imbabura desde el fin de la colonia hasta inicios del siglo XX: Caso San Antonio de Ibarra. *Ciencias Humanísticas y Sociales*, *1*(1), 1–9. https://revistas.utm.edu.ec/index.php/Rehuso/article/view/1684

García, M., & Paredes, I. (2024). ¿Qué es escultura? Límites y expansiones en el campo del arte ecuatoriano. Caso 7ma Bienal Nacional de Escultura San Antonio de Ibarra. *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (32), e21427. https://doi.org/10.17227/ppo.num32-21427

García, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. *1*(1), 1–14. https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/130

García, P. (2020). La Propiedad: Una necrología del espacio habitable. *Memento Mori Falo Llionés*, *1*(1), 1–15. http://pabloga.com/es/textos/

Genialidad del Arte. (2012). *La Virgen de Legarda y sus figuras totémicas.* https://historiadelartejuanb.wordpress.com/2012/07/18/la-virgen-de-legarda-y-sus-figuras-totemicas/

Guzmán, L., & Saldarriaga, J. (2024). Relevo generacional y gestión del conocimiento en empresas de artesanía de la provincia de Sugamuxi, en el departamento de Boyacá

(Colombia). *Revista Universidad y Empresa*, *26*(46), 1–41. https://doi.org/10.12804/REVISTAS.UROSARIO.EDU.CO/EMPRESA/A.13803

Hernández, F. (2024). La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en instituciones de educación superior de México. *ReHuSo Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, *10*(1), 95–103. https://doi.org/10.33936/rehuso.v10i1.6320

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2020, August 18). *El Tallado de San Antonio de Ibarra, patrimonio cultural inmaterial del Ecuador*. https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-tallado-de-san-antonio-de-ibarra-patrimonio-cultural-inmaterial-del-ecuador/

Lo Monaco, A., Agresti, G., Serusi, G., Taddei, A. R., & Pelosi, C. (2022). History and Techniques of a Polychrome Wooden Statue, how an Integrated Approach Contributes to Resolving Iconographic Inconsistencies. *Heritage*, *5*(3), 2488–2503. https://doi.org/10.3390/heritage5030129

Lupiáñez, D. (2020). Estudio Comparativo De Las Obras Funerarias: "El Último Aliento" De Artur Prat (1914) Y "El Beso De La Muerte" De Jaume Barba (1930). *Revista Eviterna*, (7). https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i7.8383

Moctezuma, P. (2018). Ingenio artesanal y desviación comercial de las artesanías en el estado de Morelos. *Alteridades*, *28*(56), 109–120. https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2018v28n56/Moctezuma

Montesinos, Á. (2016). Arte y tecnología. Herramientas conceptuales, cambio y evolución a través de espacios significativos en la primera década del siglo XXI. *Arte y Tecnología. Herramientas Conceptuales, Cambio y Evolución a Través de Espacios Significativos En La Primera Década Del Siglo XXI*, (21), 104–129. https://doi.org/10.13039/501100011033

Moreno, J., García, A., & Torres, J. (2022). La Anatomía Humana en el Arte y la Historia. *Investigación, Formación y Desarrollo: Generando Productividad Institucional*, *10*(1), 36–45. https://ojs.formacion.edu.ec/index.php/rif/article/view/v10.n1.a5/g5

Muñoz, M. (2016). La huella de Daniel Reyes en San Antonio de Ibarra: una tradición artesanal heredera de la Escuela quiteña. *Estudios Sobre Arte Actual*, *1*(4), 6. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5634805

Murguía, M., & Madrid, Y. (2024). San Elías, enlace en la cadena escultórica de dos artistas. *Intervención*, *2*(28), 191–214. https://doi.org/10.30763/Intervencion.289.v2n28.68.2023

Museo Salzillo de Murcia. (2023, September 21). *Obras invitadas: Salzillo en San Bartolomé.* https://www.museosalzillo.es/obras-invitadas/2023/09/21/salzillo-en-san-bartolome/

Museo San Francisco de Quito. (2026). *La Asunción.* https://museosanfranciscodequito.com/la-asuncion/

Núñez, M. (2018). Mito, legitimación y memoria social a través de la imagen: la escultura prehispánica de una cabeza de serpiente en Tehuacán, Puebla. *Boletín de Antropología*, *33*(56), 39–77. https://doi.org/10.17533/UDEA.BOAN.V33N56A03

Obando, I., Tumailli, W., Carrasco, L., & Fiallos, E. (2025). Importancia de un catálogo digital de prototipos 3D de personajes icónicos de la fiesta mama negra en el Ecuador. *Polo Del Conocimiento*, *10*(1), 2602–2622. https://doi.org/10.23857/pc.v10i1.8836

Oleas, M. (2021). *El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas*. FLACSO Ecuador. https://doi.org/10.46546/2021-20atrio

Ospina, A., & Cruz, M. (2024). Credo, sentido y organización social en la imaginería cristiana de Tunja, Colombia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (55), 115–136. https://doi.org/10.7440/antipoda55.2024.05

Pérez, A., Navarro, Y., & Arias, Y. (2010). Apuntes sobre el origen y evolución de la escultura en la ciudad de Holguín. *Universidad de Holguín Oscar Lucero Moya*, *9*(2), 1–12. https://www.redalyc.org/pdf/5891/589165869008.pdf

Rashdan, W., & Ashour, A. F. (2024). Heritage-Inspired Strategies in Interior Design: Balancing Critical Regionalism and Reflexive Modernism for Identity Preservation.

Heritage 2024, Vol. 7, Pages 6825-6856, 7(12), 6825–6856. https://doi.org/10.3390/HERITAGE7120316

Rotman, M. B. (2003). Globalización y patrimonio cultural: la recreación de identidades locales. *Runa: Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *24*(1), 257–271. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5081055

Sosa, R. (2014). Análisis comparativo entre las escuelas del arte colonial de Quito, Lima y Cuzco. *LICT*, 49–71.

UNESCO. (2020). *Técnicas artesanales tradicionales.* Patrimonio Cultural Inmaterial. https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057

Zada, E., & Bravo, I. (2022). Saberes ancestrales para la conservación del patrimonio cultural inmaterial de la comunidad Cofán Dureno, Ecuador. *Revista Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación*, *10*(1), 69–87. https://www.redalyc.org/journal/5646/564676367007/html/

ANEXOS

Storyboard técnico y narrativo de la obra.

INTRODUCCIÓN

Elemento: Descripción

Plano/toma: Plano general de San Antonio de Ibarra (calles, talleres, artesanos trabajando).

Acción: Movimiento panorámico mostrando el entorno astístico del pueblo.

Sonido: Música instrumental andina

Narración/Diálogo: Voz en off: "En San Antonio de Ibarra, la madera cobra vida. Entra tradición y devoción, el escultor Pablo García continúa el legado de generaciones…"

Duración estimada: 30 segundos

Plano 1	Gran plano general (GPG): Vista panorámica de San Antonio de Ibarra, mostrando las montañas, casas y talleres.
Plano 2	Plano general (PG): Calles con escultores trabajando o turistas caminando.
Plano 3	Plano detalle (PD): Manos lijando madera o polvo cayendo.
Acción	Movimiento panorámico lento del entorno artístico del pueblo.
Sonido	Música instrumental andina.
Narración	Voz en off: "En San Antonio de Ibarra, la madera cobra vida. Entre tradición y devoción, el escultor Pablo García continúa el legado de generaciones…"
Duración	30 segundos

PRESENTACIÓN DEL ARTISTA

Elemento: Descripción

Plano/toma: Plano medio de Pablo García en su taller saludando o preparando herramientas.

Acción: El artista organiza gubias y observa una pieza en madera.

Sonido: Música instrumental andina

Narración: Entrevista directa: "Mi nombre es Pablo García, soy escultor de San Antonio de Ibarra. Desde joven aprendí que cada trazo de madera tiene su propio espíritu…"

Duración estimada: 45 segundos

Plano 1	Plano medio (PM): Pablo García se presenta mientras prepara sus herramientas.
Plano 2	Plano americano (PA): Muestra al artista de pies a cabeza en su taller.
Plano 3	Primer plano (PP): Rostro del artista mientras habla.
Plano 4	Plano detalle (PD): Herramientas alineadas sobre la mesa.
Acción	El artista afila gubias, acomoda pinceles y observa un bloque de madera.
Sonido	Sonido ambiente del taller (golpes suaves, lijado, aves al fondo).
Narración	Pablo García: "Mi nombre es Pablo García, soy escultor de San Antonio de Ibarra. Desde joven aprendí que cada trozo de madera tiene su propio espíritu…"
Duración	45 segundos

PROCESO DE TALLADO

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano detalle de manos tallando madera, herramientas en acción.

Acción: El artista lentamente los rasgos de una figura.

Sonido: Sonido natural de tallado; se mezcla con música ambiental.

Narración: Voz en off: "El proceso inicia con la elección de la madera: cedro o pino, según la textura y la fuerza que se quiera transmitir"

Duración: 1 minuto.

Plano 1	Plano medio corto (PMC): Pablo trabajando concentrado sobre la madera.
Plano 2	Plano detalle (PD): Gubia cortando la madera, virutas cayendo lentamente.
Plano 3	Primerísimo primer plano (PPP): Mano firme sosteniendo la herramienta.
Plano 4	Plano general (PG): Taller con esculturas alrededor.
Acción	El artista talla los rasgos de un rostro o figura humana.
Sonido	Golpes suaves, roce de herramientas, respiración concentrada.
Narración	Voz en off: "El proceso inicia con la elección de la madera: cedro o pino, según la textura y la fuerza que se quiera transmitir."
Duración	1 minuto

POLICROMÍA Y DORADO

Elemento: Descripción

Plano/ Toma: Detalles del proceso de tallado

Sonido: Música instrumental andina

Narración: Voz en off: "El tallado sutil y preciso del artista reflejan su pasión y años de trayectoria…"

Duración estimada: 1 minuto

Plano 1	Plano detalle (PD): Brocha aplicando pintura al óleo sobre la superficie.
Plano 2	Primer plano (PP): Concentración del artista mientras pinta.
Plano 3	Plano general (PG): Vista completa de la escultura mientras la colorea.
Plano 4	Plano detalle (PD): Mano aplicando pan de oro con precisión.
Acción	Aplicación de color y pan de oro a la escultura.
Sonido	Pinceladas suaves + música de cuerdas o viento suave.
Narración	Voz en off: "La policromía al óleo y el pan de oro evocan la tradición de la Escuela Quiteña, pero Pablo introduce tonos más contemporáneos, reinterpretando la estética clásica."
Duración	1 minuto

OBRA FINALIZADA Y REFLEXIÓN

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano general de la escultura estimada, con iluminación cálida.

Acción: Cámara gira lentamente alrededor de la obra.

Sonido: Música inspiradora

Narración: Pablo García: "La escultura es un dialogo entre el pasado y el pesebre. Lo importante es mantener viva la esencia de San Antonio".

Duración: 1 minuto.

Plano 1	Plano general (PG): Escultura terminada sobre la mesa.
Plano 2	Plano travelling circular: Cámara rodea lentamente la obra.

Plano 3	Primer plano (PP): Detalles de la expresión de la figura.
Plano 4	Plano medio (PM): Pablo observa su obra terminada.
Acción	Cámara muestra los detalles y texturas de la escultura terminada.
Sonido	Música emotiva e iluminación cálida.
Narración	Pablo García: "La escultura es un diálogo entre el pasado y el presente. Lo importante es mantener viva la esencia de San Antonio."
Duración	1 minuto

CIERRE Y CRÉDITOS

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano del taller al atardecer, herramientas reposando.

Acción: La cámara se aleja lentamente.

Sonido: Música final

Narración: Voz en off: "Pablo García, escultor ibarreño, heredado y renovador de una tradción que sigue tallando la historia del arte ecuatoriano"

Duración: 30 segundos.

Plano 1	Plano general (PG): El taller vacío al atardecer.
Plano 2	Plano detalle (PD): Herramientas descansando sobre la mesa.
Plano 3	Gran plano general (GPG): Fachada del taller con el sol bajando.
Acción	Cámara se aleja lentamente hasta fundido a negro.
Sonido	Música final + créditos sobre fondo oscuro.
Narración	Voz en off: "Pablo García, escultor ibarreño, heredero y renovador de una tradición que sigue tallando la historia del arte ecuatoriano."
Duración	30 segundos

Storyboard del video documental de Pablo García

Título: Entre tradición y madera viva: el arte escultórico de Pablo García.
Duración: 3 min – 5 min
Formato: Documental artístico y testimonial.

INTRODUCCIÓN

Elemento: Descripción

Plano/toma: Plano general de San Antonio de Ibarra (calles, talleres, artesanos trabajando).

Acción: Movimiento panorámico mostrando el entorno artístico del pueblo.

Sonido: Música instrumental andina.

Narración/Diálogo: Voz en off: "En San Antonio de Ibarra, la madera cobra vida. Entre tradición y devoción, el escultor Pablo García continúa el legado de generaciones…"

Duración estimada: 30 segundos.

PRESENTACIÓN DEL ARTISTA

Elemento: Descripción

Plano/toma: Plano medio de Pablo García en su taller saludando o preparando herramientas.

Acción: El artista organiza gubias y observa una pieza en madera.

Sonido: Música instrumental andina.

Narración: Entrevista directa: "Mi nombre es Pablo García, soy escultor de San Antonio de Ibarra. Desde joven aprendí que cada trazo de madera tiene su propio espíritu…"

Duración estimada: 45 segundos.

PROCESO DE TALLADO

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano detalle de manos tallando madera, herramientas en acción.

Acción: El artista lentamente los rasgos de una figura.

Sonido: Sonido natural de tallado; se mezcla con música ambiental.

Narración: Voz en off: "El proceso inicia con la elección de la madera: cedro o pino, según la textura y la fuerza que se quiera transmitir".

Duración: 1 minuto.

POLICROMÍA Y DORADO

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Detalles del proceso de tallado.

Sonido: Música instrumental andina.

Narración: Voz en off: “El tallado sutil y preciso del artista reflejan su pasión y años de trayectoria…”

Duración estimada: 1 minuto.

OBRA FINALIZADA Y REFLEXIÓN

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano general de la escultura terminada, con iluminación cálida.

Acción: Cámara gira lentamente alrededor de la obra.

Sonido: Música inspiradora.

Narración: Pablo García: “La escultura es un diálogo entre el pasado y el presente. Lo importante es mantener viva la esencia de San Antonio”.

Duración: 1 minuto.

CIERRE Y CRÉDITOS

Elemento: Descripción

Plano/Toma: Plano del taller al atardecer, herramientas reposando.

Acción: La cámara se aleja lentamente.

Sonido: Música final.

Narración: Voz en off: “Pablo García, escultor ibarreño, heredado y renovador de una tradición que sigue tallando la historia del arte ecuatoriano”.

Duración: 30 segundos.

Obra emplazada.





