

UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO

Autores:

Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD.
Lcda. Nelly Paulina Meza Farján.
Lcda. Martha Cecilia Meza Farján
Ing. Patricio Asadobay Guashpa, Mg.



UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO



Autores:

Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD.

Lcda. Nelly Paulina Meza Farján.

Lcda. Martha Cecilia Meza Farján

Ing. Patricio Asadobay Guashpa, Mg.

2023

TÍTULO DE LA OBRA

UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO

EDITOR

Ing. Eduardo Lascano L.

AUTORES

Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD.

Nelly Paulina Meza Farján.

Martha Cecilia Meza Farján

Ing. Patricio Asadobay Guashpa Mgs.

REVISIÓN EVALUACIÓN PARES

Mg. Ania Déniz Cruz

Dra. Katya Roldán Contreras.

© COPY 2023

1RA. EDICIÓN

Tiraje: 1000

ISBN IMPRESO: 978-9942-929-20-4

ISBN DIGITAL: 978-9942-929-21-1

No. de Registro de derecho de Autor SENADI:

EDICIÓN - IMPRESIÓN

Edicumbre Editorial Corporativa

Grecia N32-175 y Granja – Edificio NODAL 2do. PISO

Telf.: 098 385 5681

E-mail: edicumbreeditorial@hotmail.com

Diseño Portada

Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD.

Diseño Interior

Edicumbre Editorial Corporativa

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo por escrito del editor.

PRESENTACIÓN

El Museo de Arte Colonial, desde su creación ha sido el símbolo de la Cultura Nacional, los grandes maestros, en sus inicios exponían sus primeros trabajos y así se proyectaban su larga trayectoria.

La casa museo fue testigo del concurso Mariano Aguilera Malta en sus inicios, al igual que el gran Salón de Mayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Museo con historia y trayectoria, por sus puertas abiertas a toda la cultura nacional, testigo de visitas de mandatarios, cancilleres y embajadores de varios países del mundo, que han celebrado inclusive sus Fiestas Patrias, menciones que hace el Padre Vargas en varias de sus colecciones de libros, resaltando la muestra viva de la Escuela Quiteña, la casa museo data de 1593

Los grandes maestros de la Escuela Quiteña pasean por sus pasillos, mostrando sus obras, así Miguel de Santiago muestra la Serie de las Estaciones, Caspicara a su Madre Dolorosa, Pampite a su Cristo Crucificado, Legarda con su Santa Rosa de Lima, de igual se exhiben obras extraordinarias de: Samaniego, Rodríguez, Padre Carlos y Andrés Sánchez, entre otros.

Obras que deleitan a propios y extraños que extasiados vuelven a visitar el Museo y mirar una a una las obras en exhibición.

Cuánta razón tenía el Profesor Carlos Rodríguez, que manifestaba, amar el arte, es amar el Museo de Arte Colonial, icono de las maravillas realizadas por los hábiles maestros de la Escuela Quiteña.

En la presente obra, hace una mirada a la historia de lo que fue y ahora es, el MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO,

Srta. Patricia Herrera
ADMINISTRADORA



**UNIVERSIDAD DE ESPECIALIDADES TURÍSTICAS “UDET”
RESOLUCIÓN DE RECTORADO**

Quito DM. A 10 de mayo de 2023

CONSIDERANDO.

Que, el Sr. Ing. Patricio Asadobay Guashpa, Mg. Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD. han desempeñado importantes funciones como profesores de la Universidad de Especialidades Turísticas “UDET” y la Lcda. Nelly Paulina Meza Farján, Lcda. Martha Cecilia Meza Farján, actores políticos.

Que, en el desempeño de sus actividades académicas han demostrado un alto nivel de conocimientos, eficiencia, excelentes métodos pedagógicos y el nexos hacia sus estudiantes, constituyéndose en docentes e investigadores estimados y respetados en el campo académico de nuestra Universidad, propiciado el desarrollo y fortalecimiento de la “UDET”

Que, la Ley Orgánica de educación superior LOES prevé en las instituciones de Educación Superior deben incentivar a sus docentes investigadores en la generación de obras de carácter científico relevante para el desempeño de sus actividades, y por ende este Rectorado apoya a los docentes y profesionales administrativos para que desarrollen y publiquen obras en el contexto de su gestión académica.

Que, la “UDET” ha presentado los informes técnicos favorables (avales de pares) para que se impulse el desarrollo investigativo, la elaboración del contenido y la publicación de la obra: “UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA”, la cual puede convertirse en un aporte para la comunidad universitaria.

Por tanto, el Rectorado de conformidad con el art. 48 de la Ley Orgánica de Educación Superior y en concordancia con el art. 90 del Estatuto de la Universidad de Especialidades Turísticas “UDET”

RESUELVE.

- 1.- Auspiciar y conceder el aval académico de la Universidad de Especialidades Turísticas “UDET” en favor de la investigación, desarrollo y publicación de la obra: “UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA”, Cuya autoría le corresponde el Sr. Ing. Patricio Asadobay Guashpa, Mg. Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD. han desempeñado importantes funciones como profesores de la Universidad de Especialidades Turísticas “UDET” y la Lcda. Nelly Paulina Meza Farján, Lcda. Martha Cecilia Meza Farján.
- 2.- Comuníquese a las diferentes unidades académicas y administrativas para los fines legales pertinentes.

Dado en la ciudad de Quito distrito metropolitano, provincia de Pichincha, República del Ecuador, el tres de diciembre del dos mil veinte y dos.

Dr. Wilson Salas Álvarez, PhD.
RECTOR



UNIVERSIDAD DE ESPECIALIDADES TURÍSTICAS “UDET”

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

INVORME FINAL DE EVALUADORES DE PARES ACADÉMICOS EXTERNOS

Fecha recibida. 10/05/2023	Fecha entrega. 23/05/2023
-----------------------------------	----------------------------------

Nombre y apellidos del evaluador: Ania Déniz Cruz

Grado académico: Magister en Dirección

Institución donde labora Universidad de Canagüey “Ignacio Agramonte Loynaz”

Cargo o función que desempeña: Docente Auxiliar

Título del libro: “**UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO**”, **Provincia de Pichincha, Arte Religioso Cultural.**

Capítulo/s del libro.	
Libro completo.	X

1.- REVISIÓN GENERAL

Criterio	Mal	Regular	Bien	Excelente
1. El título es adecuado				X
2. El tema es de actualidad y aporta a la disciplina que aborda.				X
3. El análisis teórico es actualizado (más del 50% de las referencias son de los últimos cinco años)			X	
4. Está bien fundamentada la teoría incluida en el libro			X	
5. Se evidencia objetividad en los temas tratados				X
6. Aborda las corrientes principales de la ciencia específica			X	
7. Los datos abordados en el libro se encuentran validados por métodos que lo fundamentan.			X	
8. La redacción y ortografía son buenas.				X
9. Existe relación entre el título y los aspectos abordados en el libro.				X
10. Los cuadros, tablas y figuras tienen buena calidad.			X	

2.- COMENTARIOS ADICIONALES.

Comente los siguientes elementos relacionados con el libro.

- a) **Actualidad e importancia del libro.**
- b) **Aporte al estudio de la ciencia específica que trata.**
- c) **Objetividad de la información presentada**
- d) **Actualidad de las citas y referencias bibliográficas.**
- e) **Validez de los datos incluidos en el libro.**

La redacción del texto es adecuada y coherente con el título declarado. Se evidencia dominio del tema por parte de los autores y su experiencia en los temas referidos al turismo y la gastronomía. Este elemento constituye el aporte fundamental del libro, al resaltar la importancia de la gastronomía como saber tradicional.

Se reconoce en la escritura de los capítulos la objetividad y el lenguaje claro, este elemento permite a los lectores un completo entendimiento del tema tratado, de por sí complejo, al ser el turismo un elemento en el que interviene diferentes aristas.

Las fuentes citadas son adecuadas y con un elevado grado de actualidad.

La calidad científica y metodológica del libro está acorde con los requerimientos actuales, en él se evidencia la experticia de los autores y la experiencia práctica en los elementos tratados.

La información ofrecida ha sido recopilada minuciosamente por los autores, elemento a destacar ya que no solo otorga carácter metodológico sino, además, práctico. Este elemento valida la propuesta a que sea considerado para la docencia de pre y post grado, una vez que se realicen los arreglos sugeridos.

3.- INDICACIONES Y SUGERENCIAS A LOS AUTORES QUE CONSIDERE NECESARIOS PARA MEJORAR LA OBRA.

Finalmente marque con una X su criterio general sobre la obra analizada

Publicar sin modificaciones	X
Publicar con modificaciones menores	
No publicar	

Mg. Ania Déniz Cruz



UNIVERSIDAD DE ESPECIALIDADES TURÍSTICAS “UDET”

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

REVISIÓN EXTERNO DE EVALUADORES DE PARES ACADÉMICOS

Fecha recibida. 05/05/2023	Fecha entrega. 25/05/2023
----------------------------	---------------------------

Nombre y apellidos del evaluador: Katya Roldán Contreras

Grado académico: Doctora en Ciencias de la Educación

Institución donde labora: Universidad de Ciego de Ávila “Máximo Gómez Báez”. Cuba

Cargo o función que desempeña: Docente Auxiliar

Título del libro: “UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO”, Provincia Pichincha, Arte Religioso Cultural.

Capítulo/s del libro.	
Libro completo.	x

1.- REVISIÓN GENERAL

Criterio	Mal	Regular	Bien	Excelente
11. El título es adecuado				x
12. El tema es de actualidad y aporta a la disciplina que aborda.				X
13. El análisis teórico es actualizado (más del 50% de las referencias son de los últimos cinco años)			X	
14. Está bien fundamentada la teoría incluida en el libro			X	
15. Se evidencia objetividad en los temas tratados			X	
16. Aborda las corrientes principales de la ciencia específica			X	
17. Los datos abordados en el libro se encuentran validados por métodos que lo fundamentan.			X	
18. La redacción y ortografía son buenas.				X
19. Existe relación entre el título y los aspectos abordados en el libro.				X
20. Los cuadros, tablas y figuras tienen buena calidad.				X

2.- COMENTARIOS ADICIONALES.

Comente los siguientes elementos relacionados con el libro.

- a) Actualidad e importancia del libro.
- b) Aporte al estudio de la ciencia específica que trata.
- c) Objetividad de la información presentada
- d) Actualidad de las citas y referencias bibliográficas.
- e) Validez de los datos incluidos en el libro.

La redacción del texto es clara y guarda directa relación con el título del libro. El tema se aborda con solidez en los argumentos, en la información y datos correspondientes. Se evidencia el aporte fundamental del libro, al resaltar la importancia de la difusión de los saberes ancestrales y la cultura de la localidad.

Los capítulos demuestran objetividad, coherencia, claridad, aspectos que facilitan la comprensión, análisis y disfrute del texto elaborado a pesar la complejidad de la naturaleza misma de los temas (Turismo, cultura, ancestralidad). **De cualquier modo, se sugiere una nueva revisión a aspectos relacionados con la calidad de los cuadros, tablas y figuras en algunos casos.**

Las fuentes citadas son pertinentes sin embargo **se sugiere, revisar la actualidad de la bibliografía en los casos que lo ameriten.**

La calidad científica y metodológica del libro se ajusta a los requerimientos actuales, se evidencia dominio, conocimiento y la experiencia de autores la temática abordada.

La información expuesta en el texto ha sido recabada detalladamente por los autores, lo que amerita un reconocimiento esta labor, tanto por el aporte metodológico como práctico. Por tanto, se valida la propuesta para que sea considerado en las actividades de docencia de pre y post grado, luego de que se realicen las correcciones sugeridas.

3.- INDICACIONES Y SUGERENCIAS A LOS AUTORES QUE CONSIDERE NECESARIOS PARA MEJORAR LA OBRA.

Finalmente marque con una X su criterio general sobre la obra analizada

Publicar sin modificaciones	X
Publicar con modificaciones menores	
No publicar	



Dra. Katya Roldán Contreras

ÍNDICE

CAPÍTULO I

Memorias del Museo de Arte Colonial.

Casa Museo

Construcción

Introducción

Remodelaciones, Reconstrucciones de la casa.

CAPÍTULO II

El arte colonial

Generalidades del Arte Colonial en el Ecuador

Las técnicas de arte colonial y materiales

Acabado colonial para esculturas de madera

Técnicas de pintura para escultura en madera

CAPÍTULO III

Esculturas.

CAPÍTULO IV

Pinturas de caballete

Técnicas de pintura de caballete

CAPÍTULO V

Mobiliario

CAPÍTULO VI

Ejemplos de restauración de técnicas artísticas coloniales

INTRODUCCIÓN

Una mirada al Museo de Arte Colonial de la casa de la Cultura de Quito.

Es un libro, además de ser un trabajo académico, es sin duda un artículo novedoso para quienes gustan del Arte Religioso Colonial. El Museo de Arte Colonial abre sus puertas para brindarnos una mirada hacia la historia de los artistas y artesanos que aparecieron a partir del siglo XV al XVIII. Gracias a investigaciones, recopilación de varios historiadores expertos en el arte colonial ecuatoriano, la reseña histórica que abarca el Museo de Arte Colonial y experiencia laboral de personas que han podido palpar en sus manos obras de un valor excepcional y con toda la gana de no dejar desvanecer en la historia este tipo de trabajo mágico que brillan en varios conventos, iglesias, centros culturales de los centros históricos que posee el país, los cuales sin duda representativos del mestizaje ecuatoriano, quienes dejaron un legado Patrimonial tanto en bienes materiales e inmateriales. El contenido detalla cinco capítulos, los cuales puntualizan en breves líneas, historia general de la ciudad de Quito, la construcción de la casa con todas las intervenciones arquitectónicas que tuvo, las obras más representativas del Museo tanto en escultura, pintura y mobiliario a esta información se ha realizado un aporte: es el conocimiento sobre la elaboración de técnicas artísticas y restauraciones de la mismas, gracias a la experiencia laboral y académica del grupo que conforma la estructuración del presente libro se ha querido dejar una contribución para la futura generación y a quienes gozan de la historia arte y cultura que posee nuestro Patrimonio de la Humanidad, sin duda por sus bellos ejemplares que nos caracterizan, por la habilidad impregnadas en varios altares.

Capítulo I

MEMORIAS DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL.

Casa museo

Construcción

Remodelaciones, reconstrucciones de la casa.

“El sentimiento de todo arte,
No trata de exponer lo exterior,
sino el sentimiento del interior,
que lo vean en un museo”

Wilson Salas Álvarez

CASA MUSEO

En la actualidad el Museo de arte Colonial se encuentra ubicado en el Centro Histórico de Quito, en el sector del Tejar, frente al Convento de La Merced, calles Cuenca y Mejía, esquina.

En un inicio el museo fue conocido con otros nombres y ubicado en diferentes direcciones, según exautoridades, historiadores y respaldos de archivos históricos acerca del origen del Museo.

Según Carlos Rodríguez, pintor y Director de Museo de Arte Colonial por numerosas décadas, escribió en un borrador de una de sus conferencias, que las colecciones de la C.C.E, formaron parte del Museo en 1914, formó parte del Ministro de Enseñanza Pública, en el mismo archivo se pronuncia que hasta 1930, funcionaban en la Quinta Presidencial que estaba en las avenidas Doce de Octubre y Patria esquina, pasando a partir de dicho año hasta 1944 a exhibirse en el hall y aulas de ingreso al Teatro Nacional Sucre. El 2 de abril de 1938 se publica en el Registro Oficial, sus estatutos y reglamentos de manejo, con el nombre de “Museo Único”, y el 17 de mayo del mismo año, está establecido el reglamento interno. 822, la compra de la casona virreinal, ubicada en las calles Cuenca y Mejía esquina en el interior de Quito, para que funcione el nuevo Museo, iniciando su remodelación arquitectónica, inaugurado la exposición persistente en el inmueble de hoy el 24 de mayo de 1944. Al construirse la obra de espejos de la C.C.E, en medio de las avenidas 6 de diciembre, 12 de octubre y Patria, se integró espacios idóneos para el desempeño del Museo, de esta forma, se dividieron las colecciones del Museo Nacional, construyendo el “Museo Nacional de Arte Colonial”¹

¹ <https://museosdequito.wordpress.com/museo-de-arte-colonial/>

CONSTRUCCIÓN

Poco se conoce acerca de los planos arquitectónicos sobre la construcción de la casa donde se encuentra el actual Museo de arte Colonial.

Bajo varias investigaciones, estudios acerca de la construcción de la casa, el *Doctor Fernando Jurado Noboa*, describe que el Museo de Arte Colonial perteneció al oidor Juan de Villacís,² la edificación se conserva con las características originales. El tipo de construcción de dos plantas proviene del siglo XVIII, el patio tiene una fuente tallada en piedra rodeada de un jardín antiguo circundado por un claustro de columnas toscanas y arcos de medio punto, proveniente del siglo XVII.

La casa posee el tipo de características de las primeras construcciones que tuvieron las primeras casas de la ciudad de Quito. Diversos estudios y lecturas que hablan acerca de la creación, fundación de Quito, relatan sobre la historia de cómo fue construida la ciudad.

Los indígenas fueron quienes bajo órdenes de españoles comenzaron las edificaciones quiteñas, se aprovechó los materiales endémicos, la piedra de las canteras del volcán Pichincha, cal de Calacalí precisamente para unir los ladrillos con la paja de cerro y carrizo para el bahareque de las paredes. Las primeras casas coloniales tienen un claro origen romano adoptado de las viviendas andaluzas, siguiendo las ordenanzas de Sevilla, los primeros frailes fueron los que planificaron las mansiones quiteñas, las levantaron a modo de conventos, generalmente, mostraban una fachada simple, tenían un solo piso, un amplio patio central, y a su alrededor galerías porticadas; el acceso a la calle lo hacían por el zaguán.³

Acerca de la construcción y propietarios de la casa, hoy existente el Museo de arte Colonial, hay varias versiones como la del Doctor Fernando Jurado Noboa, en la investigación acerca de las “**Calles, casas y gente del centro histórico de Quito**”, describe que toda la manzana que comprendía entre las calles Mejía y Cuenca e Imbabura, pertenecía al Dr. Víctor Vivanco,

² Fernando Jurado Noboa, *Casas del Quito viejo*, Quito, Talleres de José Miguel Rodríguez, 1992, p. 52.

³ <https://museosdequito.wordpress.com/museo-de-arte-colonial/>

oriundo de Pasto, la manzana fue dividida en casas, reconocidas con numeración, la casa del Oidor Villacís siempre fue una pequeña casa con una sola tienda⁴.

Alrededor de 1.650 fue adquirida por Francisco de Villacís, uno de los más importantes funcionarios criollos de la Real Audiencia de Quito y poseedor de una de las más grandes fortunas del siglo XVIII.

En el censo de 1.797 la propiedad pertenecía a su sobrino nieto, Tomás de Villacís.⁵

Pero los primeros datos arrojan que en 1.593 perteneció a Alonso de Troya Pinque, un rico mercader panameño, cuyo hijo fue el fundador de la ciudad de Ibarra, a principios del siglo XVII perteneció a Francisca Tello, que lo heredó a su hija Jerónima de Paz y Jaramillo.

Para 1.870, sus dueñas eran las hermanas Pintado, que llegaron hasta avanzada edad. En 1.894 su dueña era la señora Manuela Pintado de Mena y la única tienda estaba ocupada por Abel López. Igualmente, en la investigación de “Viteri, Carlos. Según MONOGRAFÍA DEL BARRIO DE EL TEJAR, en Museo Histórico, números 48 a 52. Testimonio de don Rafael Rumazo Arcos, Quito.” Describe a la conocida Casa de Villacís, hoy Museo de Arte Colonial. La casa también se dividió en dos, al formarse la casa pequeña que daba hacia la Mejía y que fue vivienda de unos comerciantes libaneses en 1.927.⁶

Considerando incluso que la investigación de la señora Ximena Carcelén ex Coordinadora del Museo de arte Colonial, ⁷ menciona que desde 1.897/1.903 a 1.908, la propiedad estuvo dividida en dos herederos, los hermanos Filoteo y Reinaldo Samaniego en “dos casas contiguas que forman un solo cuerpo”, revelando el documento que el lugar estaba “arrendados a la Dirección de Estudios de la Provincia de Pichincha”, por lo que los “departamentos del patio principal...” funcionaron desde 1.917 a 1.923 como oficinas, existiendo también la posibilidad de que externamente funcionara algún tipo de negocio a la

⁴ <https://mydokument.com/calles-casas-y-gente.html>

⁵ Netgrafía <https://losladrillosdequito.com>. Ibarra. “monografía del barrio de el tejero”

⁷ Investigación y transcripción de la escritura “Venta de dos casas de Samaniego Reinaldo a favor de Ángel Saénz y su esposa” (Folios 2023-2699 tomo 5, 1943 – mayo).

calle, porque también aparecen las expresiones “tiendas y demás servicios” al describir a los arrendatarios.

El repositorio que coordinaba la señora Carcelén ocupa una casa del siglo XVI, de alrededor de 1584. y tuvo propietarios que pertenecieron a la nobleza de la Colonia y la República.

La casa del Oidor Juan Villacís en el año de 1944 empezó a ser el museo de la ciudad que ahora tiene más antigüedad, el Museo de arte Colonial según varias fuentes de información funcionó en varios lugares (Escuela de Bellas Artes, Teatro Nacional Sucre, Quinta Presidencial) y ahora pertenece a la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

REMODELACIONES, RECONSTRUCCIONES DE LA CASA.

Como es normal en el proceso de ocupación de familias particulares en cualquier vivienda, numerosos aportes y transformaciones debieron darse en la edificación en los cuatrocientos años de vida de esta.

En el tiempo transcurrido la casa evidencia varias adecuaciones, este hecho es muy importante mencionar sobre las intervenciones anteriores y adecuación pequeña que se realizó para el museo.

Entre las innovaciones arquitectónicas se pueden mencionar la transformación ⁸de las jardineras del patio principal, la eliminación del jardín en el patio posterior, la unificación de dos salas de la planta alta en una sola para exposición, la ampliación del área en que se colocaría el taller de restauración. Según un informe de 1.988, el Museo para ese año estaba en un 80% de su capacidad potencial pese a que el sismo de marzo de 1.987 provocó estragos existiendo un problema de humedad en los pisos restaurados. La segunda intervención del FONSAL, trabajó en abril del 2001, cuando el Museo fue cerrado por peligro de desplome de las paredes del segundo piso, ubicadas en la calle Cuenca, movilizándolo

⁸ Verónica Muñoz R. PhD. Mg. Curadora de la Casa de la Cultura -investigación de mayo 2020.

todas las colecciones a la reserva del edificio Matriz de la C.C.E, lugar en el que se habilitó mobiliario técnico, microclima y condiciones idóneas para el almacenamiento, intervención técnica e investigación de las colecciones en el área de reservas. Paralelamente el área técnica de los Museos trabajó en la nueva curaduría, museología e intervención de los bienes destinados a exhibición permanente, con la Dirección de Carlos Yáñez, la propuesta curatorial y diseño museográfico del entonces Mg.

Capítulo II

EL ARTE COLONIAL

Generalidades

Técnicas

Acabados

Técnicas de pintura para esculturas

“El Patrimonio Religioso, Cultural es el gran anfitrión que tiene Quito, el que tan solo con su majestuosa arquitectura de casas y calles, cuenta, la historia, leyendas y tradiciones que tuvimos los quiteños”.

Nelly Meza F, maestra en policromía.

GENERALIDADES DEL ARTE COLONIAL EN EL ECUADOR

El arte durante la época colonial en nuestro país fue una especie de arte enfocado a lo religioso, debido a que los colonizadores rindieron la habilidad de los nativos para crear figuras y cuadros para plasmar sus creencias religiosas con fines evangelizadoras. Recordemos que el arte de un pueblo es el reflejo del momento histórico, la creación de una realidad, la representación de sus ideologías, creencias, por lo cual contaban su historia y su espiritualidad a través de obras de arte.

La Real Audiencia de Quito, fue formado por las comunidades religiosas europeas, las que implementaron las primeras escuelas de artes y oficios.

El Museo de arte Colonial despliega la historia de Quito en varias salas, las cuales están conformadas con algunas obras artísticas , por así mencionar, esculturas, las que destellan en la decoración varias técnicas artísticas reconocidas de la escuela Quiteña, entre ellas admiramos a la técnica del encarnado la que trataba sobre la simulación del color de la carne del cuerpo humano, está daba una apariencia más natural a las pieles de las esculturas, un tono pálido o rojizo, según a lo que quería representar la obra y el brillo que esta tenía es sin duda una técnica extraordinaria.

La técnica del pegado de la lámina de pan de oro, es otra técnica que resalta al arte quiteño, el brillo amarillento despliega un esplendor grandioso en los altares de iglesias, museos y conventos. La pintura de caballete con varias escenas representadas en oleos sobre lienzos, también técnica reconocida por la singularidad que tuvo al plasmar en una tela con tanta exactitud personajes religiosos, paisajísticos y republicanos.

El mobiliario presentado en varias salas, demuestra las decoraciones que tenían las casas de la colonia y las que igual posen técnicas artísticas de la época, una de varias técnicas y reconocidas se puede mencionar la taracea, se refiere a la incrustación de láminas de diferentes tipos de madera en tonos naturales que van formando el diseño en el mueble, los que fueron utilizados en diferentes decoraciones en mesas , espaldares de sillas, incrustaciones también en los cajones de los conocidos secreteros o vargueños. El museo

contiene un sinnúmero de obras de arte, en las que igualmente plasman varias técnicas coloniales las que solo algunas serán detalladas en la siguiente lectura.

LAS TECNICAS DE ARTE COLONIAL Y MATERIALES

A partir de la historia, prehistoria siempre ha existido el arte en diferentes épocas y manifestaciones. El arte ha creado y dejado varios legados para identificar a una identidad cultural, la misma que ha sido representada en cada país según su tipología de vida, el arte sin embargo es un aliciente para las personas que no saben cómo plasmar sentimientos, represiones y muchos lo hacen y lo hacían, mediante una obra de arte de cualquier motivo. El tiempo ha dejado representativamente e históricamente varios rasgos que perduran en varias ciudades, pueblos, países del mundo, algunos expertos han logrado recuperar y conservar obras las que se han presentado a varios estudios para identificar el tipo de material, época, técnica, autor y si es posible algún motivo que fuese para su representación, así es como se empieza a conocer raíces, causas, procedencia de los pueblos, es raro decir o deducir que mediante un rasgo de una pieza artística se logre saber acerca de la procedencia, para el día de hoy contribuir a una conservación y resaltar costumbres y tradiciones de cada identidad de nuestros antepasados.

Mediante estudios, investigaciones acerca de la historia del arte en América Latina, se habla de una mezcla de arte nativo y extranjero, vamos a decir que en América del sur y varios continentes cercanos, siempre hubo una mezcla entre las primeras civilizaciones las que poblaron la tierra a partir del inicio de los asentamientos de pueblos, varios antecedentes recalcan que bajo corrientes de ríos, mares caminaban varias tribus, culturas y así fue como empieza la mezcla de pensamientos, artes, costumbres, leyendas, tradiciones, que existen en cada pueblo.

El arte mestizo, llamaremos así, por lo que en la actualidad las muestras que se exhiben en museos, centros culturales, iglesias conventos, de nuestra ciudad es sin duda una mezcla de lo extranjero y nativo. A América del Sur llegó el arte europeo en su mayoría a

aproximadamente desde el siglo XVI, para no hacer largo el proceso de lectura sobre la trascendencia del arte, empezaremos a partir del arte europeo.

Este arte inicia a partir de la colonial en tierras sureñas a principios de 1542, con la llegada de Cristóbal Colón, introdujeron varias obras de arte, materiales, técnicas artísticas las que con conocimientos de los conquistadores fueron inculcadas hacia la gente nativa por medio de la catequización, forma fácil y rápida para que el arte fluyera en varias escuelas, talleres artísticos del Virreinato de Perú que fue una parte de lo que hoy día es parte del Ecuador.

Acabado colonial para esculturas de madera.

El Arte colonial en el Ecuador o también conocida la época en que se desarrolló el periodo de la Escuela Quiteña. Como hemos resaltado en varios párrafos a historiadores, escritores, investigadores como los señores José María Vargas, Navarro, Susan Webster, estudios realizados también por parte del Ex Fonsal en la actualidad Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, Universidades y otras entidades educativas que han tratado de conservar nuestra historia, orígenes, destrezas artísticas, sin embargo, han dejado un legado histórico amplio donde se puede acceder a la información acerca de la Escuela Quiteña, Las personas que gustan del arte colonial han investigado acerca de pintores, artesanos, técnicas, materiales que se emplearon para dejar plasmadas en las obras de arte que hoy en día se puede admirar en pinturas de caballete, esculturas, mobiliarios entre otros.

Según la investigadora Susan Webster en el escrito, Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650, describe varios materiales, herramientas, obras, nombres de artistas, los mismo que aparecen en escritos de recibos, contratos de compra y venta, archivos, facturas notariadas que indicaban que adquirieron algunos de estos bienes. La investigadora detalla que la ciudad de Guayaquil fue un mercado extenso de todo tipo de artículos de arte, cómo hasta el día de hoy la ciudad es un puerto abierto, llegaba un sin

número de materiales artísticos entre otras cosas, para ser comprando por propietarios de tiendas de arte en Guayaquil como de la ciudad de Quito, se debe recalcar que en la misma había varios talleres, escuelas de artes, las que se encontraba en apogeo, varios mercaderes se llenaban de artículos para vender. Aquí citaremos algunos materiales escritos realizados por la investigadora para conocer un poco sobre lo que se utilizaba para trabajar las técnicas de arte colonial. Este artículo y más tratados de pintura que existen, hablan acerca de materiales primarios los que se mezclaban entre otros para obtener lo necesitado, para la elaboración de cualquier trabajo, lienzos, paneles de madera, pinceles, óleos, gomas, resinas y pigmentos de todo tipo, conjunto con obras de arte, estampas y libros ilustrados, se podía comprar en estos mercados.

A continuación, se citan algunos ejemplos de mezclas de pigmentos, el nombre de los tonos y la magia de sacar diferentes colores de tierras, como muestra del gran trabajo y el empeño de los pintores para conseguir la obra deseada con pocos recursos a su alrededor.

Albayalde.

Echarás vinagre fuerte en una vasija de barro vidriado sin llenarla del todo y sobre ella unas chapas de plomo sostenidas con unos palitos; después tápese con una cubertera justada con yeso, mate: ponla en estiércol de caballo o a fuego muy manso por 20 días, después descúbrela y apareja el albayalde en las chapas y en el suelo de la vasija, sácalo, recógela y repite la diligencia hasta que fine el plomo, concluido todo, lávalo con agua clara, déjalo asentar de canta el agua y hallarás en el fondo el albayalde finísimo.

Carmín.

Muélese sutilmente media os de Brasil, ponle en infusión en olla vidriada con vinagre destilado y pasadas 24 horas, pásalo por lienzo prieto y fuerte; vuélvelo a la lumbre y mientras

esté hirviendo échale vinagre blanco en que hayas disuelto tres os de alumbre en polvo, remenéalo bien y con una espátula, y la espuma que hiciera será el carmín, recógelo y guárdalo en bastión bien tapado hasta que seque. ⁹

Estas son unas pequeñas muestras de preparación de materiales que se realizaban para el trabajo de técnicas coloniales, servían para la aplicación tanto en obras de pintura de caballete, escultura y pinturas murales. Los Murales al igual que la escultura y pintura tienen su gran aporte al arte Quiteño, varias muestras reposan en Iglesias, Conventos, Museos Centros Culturales, Criptas de los Centros Históricos del Ecuador.

A continuación, se especificará sobre técnicas artísticas que se utilizaron para dar más realismo a la escultura o pintura para la fácil atracción, temor a la gente nativa y otra hipótesis es poder evangelizar con rapidez, sin embargo, cabe resaltar que aparte del propósito que tenían los colonizadores, se llegó a crear un arte mestizo único en el mundo, los que aun con orgullo se pueden resaltar su esplendor en museos iglesias conventos de Quito.

TÉCNICAS DE PINTURA PARA ESCULTURA EN MADERA.

Para pintar las esculturas fueron utilizadas muchas técnicas, entre más realismo de la obra era un paso más cercano a la evangelización, ya que el lenguaje fue uno de los impedimentos para la catequización, el extranjero no podían comunicarse, entonces este método fue utilizado únicamente por los conquistadores para llegar pronto al objetivo, Entre estas técnicas conocidas, el encarnado con vejiga de cordero, la lámina de pan de oro, los ojos de vidrio, el bol de armenia, estucado, esgrafiado, chinesco, estofado, la corla, la talla de madera entre otras.

A continuación, se detallarán algunos ejemplares con el objetivo de ver que función cumplían.

⁹ Manuel Samaniego –Tratando de Pintura, año 1975 –Editorial “Santo Domingo”pág.112,113.



La talla en madera: a partir de años atrás, esta técnica ha sido muy relevante gracias a la habilidad en las manos de artesanos, con sus gubias afiladas van dando forma a un tronco de madera en una escultura. Esta técnica fue una más de las que salió de las hábiles manos de varios artistas y artesanos de escuela

fuentes: fotografía ¹⁰

Quiteña y quedo marcado la sabiduría de nuestros antepasados en la historia y descendencias.

En la actualidad en el centro histórico de la ciudad de Quito se observa en pequeños talleres a maestros talladores como laboran esta técnica. Aproximadamente a partir de 1668 en la ciudad de San Antonio de Ibarra, empieza a ser un centro de escultores y pintores que aún ayudan a perdurar estas técnicas.

El estucado o emporado: Trata de abrir poros en la madera con agua alcohol, después de unos minutos de haber dejado evaporar continua el proceso de emporado de la madera o conocida con otras palabras técnicas según el trabajo; para los artistas conocido como estuco, para los restauradores base de preparación, la cual es una mezcla de carbonato sincronizado, miel de abeja y propóleo, disueltas en cola orgánica, debidamente bajada la intensidad del mordiente, esta mezcla consistía en cubrir la madera con varias sesiones para luego ser ligeramente afinada con lija. Un dato importante es que en la época no había el carbonato de calcio, por lo cual se utilizaba para espesar el yeso, cal o el albayalde.

¹⁰ <https://www.goraymi.com/es-ec/imbabura/ibarra/artesantias-madera/tallados-artesanales-san-antonio-am1vrlyx1>



El bol de armenia: es una tierra sumamente fina, su presentación viene en pequeños trompos de piedra, tal cual su nombre lo dice, procede de las cuevas de Armenia, previo a un tratamiento de retiro de impurezas sale a su comercialización. Esta técnica al igual que las otras es importantes ya que es un paso irrevocable, dado a que el material utilizado sirve como mordiente, el mismo que absorbe, sostiene la lámina del pan de oro.

Fuente: fotografía de las autoras ¹¹

El proceso consiste en moler la piedra o dejar en remojo, suele hacerse una pasta, esta se debe mezclar con un pegamento compuesto de cola de cartílago de conejo y agua reposada, esta mezcla se debe calentar a baño maría, prestando atención a que no hierva y se deja reposar 2 horas antes de ser aplicado, luego se va aplicando en la pieza estucada, de 5 a 6 veces, una vez seco se pule con un frotador de cerdas de cerdo, cumplido este proceso estará listo para el pegado de oro.



Autoras, Martha y Nelly Meza.¹²

Pegado de lámina de pan de oro. La lamina de pan de oro es sumamente fina, tiene el tamaño de 8cm x 8cm, es de tono amarillento y se lo puede admirar en gran magnitud en los forrados de los altares de las iglesias, esculturas, marcos tallados, algunas decoraciones en los muebles antiguos y poco en murales de iglesias, conventos y centros culturales. La presencia de los doradores fue fundamental para completar el acabado de las obras de escultores,

¹¹ Autoras, Martha y Nelly Meza.

¹² Autoras, Martha y Nelly Meza.

pintores, carpinteros, entalladores o ebanistas. La técnica fue muy reconocida de igual manera procedente de la escuela Quiteña, ¹³a pesar de no haber existido un gremio de doradores ni en la Audiencia de Santafé ni en la de Quito durante el siglo XVII, su actividad fue constante, apreciada, solicitada y bien remunerada.

Son pocos los artesanos que todavía conservan la técnica, a causa de su alto valor económico, esto se debe a la adquisición de materiales que no son comunes para la venta y muy pocos conocen el proceso del trabajo.

El proceso de trabajo consiste en la utilización de una polonesa (brocha muy delgada elaborada de pelo de camello.), la polonesa es frotada en el cabello del artesano para darle magnetismo y poder recoger el pedazo de hojilla de pan de oro, cuando la lámina de oro ha sido aplicada previo a la colocación de humedad en la pieza tallada, se deja secar por un lapso de tiempo que varía entre ocho y veinticuatro horas y finalmente se pule o bruñe la

pieza con una piedra de ágata, asentando con fuerza para resaltar el brillo del oro.



Estofado: Es una técnica decorativa utilizada por grandes maestros doradores, estofadores que dejaron grandes trabajos en esculturas, marcos tallados y pinturas de caballete en iglesias muy representativas de la ciudad de Quito. La iglesia de San Francisco entre otras tiene un sin número de obras decoradas por artesanos de la época colonial, se pueden observar varios ejemplares en algunos pasillos y capillas. ¹⁴El trabajo consistía en decorar el ropaje de las esculturas para que en primera instancia se diferenciara por colores los atuendos de vestir y sobre todo para dar más realismo a la escultura ya que sus movimientos tallados eran exactos los que servían para captar la atención de los evangelizados, causar admiración y temor observando tanto realismo.

¹³Fuente: fotografía autoras.

¹³ Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVI, artífices, obras y comitentes.pag- 1.

¹⁴ ARTE COLONIAL QUITENO

RENOVADO EN FOQUEY NUEVOS ACTORES -Carmen Fernández - Salvador

Afredo Costales Samaniego- pág.- 160

¹⁵Autoras Martha y Nelly Meza.

Luego de dorar o platear la pieza, se colocaba una suave y fina capa de color, una vez seca esta capa de color se realizan los diseños con una punta afilada de madera de chonta con la que se iba retirando la pintura hasta llegar a la superficie dorada o plateada logrando diseños que se le denominaba un bajo relieve y sobre este proceso terminado, en partes vacías se colocaba una especie de maza compuesta de albayalde, carbonato de calcio o pigmentos y mordiente a base de resinas naturales, o colas orgánicas, este compuesto era colocado sobre filos de los atuendos, formando flores, diseños para ropaje en casi toda la vestimenta.



Encarne: La técnica más destaca de la Escuela Quiteña, el encarnado con vejiga de cordero, esta representaba la simulación del color de la piel, la que se colocada en rostro, cuello, tronco, pies y manos de las esculturas elaboradas a partir del siglo XVI hasta el siglo XVIII, a la pieza previamente estucada, se le aplica una mezcla de aglutinantes, resina natural, con albayalde, mixtura a base de óxido de plomo y pigmentos de colores para dar un tono de color carne, seguido de un rubor color rojizo en la parte de las mejillas, mentón y frente.

Fotografía, autoras.¹⁶

En la Imaginería Colonial, la última pulida del encarnado se realizaba con vejiga de cordero (remojada siete días para eliminar el olor), el objetivo era de dar brillo, pulir, y acentuar el color para dar el acabado final.

En la actualidad la aplicación de la técnica de vejiga de cordero, casi se hace en piezas muy especiales porque está ya fue remplazada con un sin número de materiales sintéticos, que no es lo mismo, la razón de la técnica del encarnado será única y valorada por la historia quiteña.

¹⁶ Nelly, Martha Meza.

Las técnicas mencionadas son unas de pocas en la variedad de decoraciones que se pueden observar en los ejemplares de las obras en el Museo de Arte Colonial.



Fotografía, autoras.¹⁸

Técnicas de pintura para caballete.

La pintura de caballete en la época Colonial fue otra forma de catequización visual, las obras pintadas en este trascurso fueron netamente de motivos religiosos y paganos de acuerdo con los requerimientos y necesidades de las comunidades religiosas para propagar la fe, mediante el adoctrinamiento.

Las primeras pinturas coloniales del siglo XVI se trabajaron sobre soportes en madera, pinturas tabulares, tela de algodón, lino o cáñamo, que eran traídos desde Europa. Los soportes de este siglo eran medianos y pequeños¹⁷.

Las técnicas de pintura empleadas en el Arte Quiteño eran realizadas con materiales que podían encontrar a su alcance, debido a que los materiales de Europa presentaban escasez en las colonias americanas, los artistas de la época colonial tuvieron que adoptar otros materiales para la creación de sus obras¹⁹. "La difusión de estas técnicas en América tropezaba con muchos obstáculos, debido a la ausencia de materiales y a los conocimientos limitados de su población. Preparando como primer paso la superficie para ser pintada, cuyas técnicas y elementos fundamentales en las pinturas era los oleos utilizados para sus representaciones, los cuales constan de la mezcla de pigmentos naturales y vegetales con grasa animal o incluso con aceite de linaza, permitiendo pintar una capa de color sobre otra sin que se haga una mezcla de colores, obteniendo una textura y naturalidad en los rasgos que la humedad del material permitía al pintor corregir o ampliar las horas de trabajo.

¹⁷ Serie Normativas y Directrices- Guía de identificación de pintura de caballete -pág.30

¹⁸ Nelly, Martha Meza.

¹⁹ (Álvarez Plata, 2019)

La técnica de pintura al Óleo: Fue utilizada por artistas en diferentes obras. En varios tratados y en análisis estratigráficos de procesos de restauración antes de las intervenciones se puede apreciar cómo fue la elaboración y los materiales utilizados.

El primer paso para empezar la pintura era la elaboración del bastidor, de acuerdo con la época se trabajaba bastidores fijos, (esto quiere decir que la tela era pegada a la estructura de madera sin dar paso a un desmontaje de la tela del bastidor de madera) en varias restauraciones se ha podido evidenciar este tipo de trabajo.

El segundo paso consistía en dar sobre la tela una o dos sesiones de aguacola (cartílago de cola de conejo, más agua destilada o reposada), estas dos sustancias se mezclaban formando una capa superficial como soporte para emporar la tela. Después en la misma mezcla se añadía cal o albayalde, esta solución era muy importante, servía como emporado de la tela, seguido de este proceso, una vez seco el soporte se continuaba con el trazo de las líneas que daban origen a la imagen. Según tratados realizados por artistas como Francisco Pacheco, Manuel Samaniego, entre otros, las reglas para una buena pintura era el dibujo, de este principio dependía la veracidad en la pintura.

Recordemos que para esa época se utilizaban colores que se lograba adquirir de lo más cercano que se podía, tierras naturales, vegetales, minerales y animales.

Capítulo III

ESCULTURAS

*“La historia del arte es un sentimiento
extrovertido que a la vez que muere sus recuerdos
y rastros lo impulsan nuevamente a crecer”*

Martha Meza F.

ESCULTURAS

Comparada con otras manifestaciones artísticas, la escultura alcanzó un desarrollo muy modesto durante la colonia. La escultura colonial fue eminentemente religiosa, se distinguen por las numerosas y bellas imágenes de Cristo, la Virgen María, santos, ángeles y escenas bíblicas, hábilmente talladas en diferentes tipos de madera.

La escultura adquirió gran prestigio en todo el continente americano, con magistrales obras de los más destacados escultores de la Escuela Quiteña, que llegaron a rivalizar con obras maestras del Renacimiento Italiano en Europa. Las obras de escultura fueron hechas en piedra, loza, yeso y madera.

Quito es la Atenas Americana y el corazón de América Latina, así fue reconocida esta ciudad por varios interpretes del arte escultóricos. Según varios investigadores, escritores, historiadores hablan en sus escritos acerca de la escultura ecuatoriana, autores como José María Vargas con su libro *Arte Ecuatoriano*, José Navarro, estos estudiosos del arte relatan acerca de la elaboración y procedencia, resaltando que las obras escultóricas de Quito fueron y son únicas por su técnica de elaboración, en diferencia a otros países, la escultura tuvo una diferencia excepcional, dado que en ellas quedaron plasmadas la función entre el español, mestizo e indio.

Toda la magia de la escultura ecuatoriana empieza aproximadamente después de los 50 años de la conquista española. Muestra de esta según Navarro, la primera escultura fue trabajada en piedra la que actualmente existe todavía en Quito, en el altar Mayor de la Basílica Mercedaria, y es de tamaño natural de piedra andesita de las canteras de Pichincha.²⁰

Hay que dejar claro, con mucho respeto que así haya detrás del arte colonial una religión o forma de catequización, hay enaltecer el trabajo único en toda América Latina.

²⁰ **La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII Y XVIII-** José Gabriel Navarro- pág. 111.

Fray Jodoko Rike es el causante del maravilloso acontecimiento, fue impulsador para que en Quito se abriese una escuela de artes y oficios. Aunque haya pasado tanto tiempo todavía se logra ver el impacto que tuvo el arte en las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil entre otras.

De Europa llegaron varios maestros a respaldar la enseñanza de los primeros artistas que llegaron al Ecuador, uno de ellos el padre franciscano Jodoko Rike, Fray Pedro Goccial, la escuela de artes y oficios San Andrés, fundado por los mismo en 1555²¹, tuvo un auge demasiado extenso eran muchos los indios y mestizos que necesitaban aprender el oficio con rapidez, tomado en cuenta que la ciudad de Quito recientemente fue fundada y se requerían de mano de obra para la construcción de casas, iglesias, conventos. Los maestros que vinieron eran pintores, escultores, arquitectos, ebanistas, herreros, vidrieros, plateros, etc. Con este aire de elegancia y sobriedad se saturó el siglo XVI, cuando los primeros escultores empezaron a dejar sus rasgos escultóricos como describe en sus textos el Padre José María Vargas, tras varias investigaciones se presume que la escultura del XVI, deja varias evidencias de grades representantes escultóricos de España, Gregorio Hernández, Martínez Montañez, Alonso Cano y Salcillo²², el estilo que marcaba su gubia y pincel todavía se pueden reflejar en las primeras esculturas que aparecieron. Después de este acontecimiento, nace el arte colonial y los primeros representantes escultóricos en la ciudad de Quito, entre ellos el señor Diego de Robles, aunque su procedencia fue ajena a la nuestra, dejó marcada la esencia en su trabajo incomparable, la fusión de español y nativo sello la diferencia de la escultura Quiteña.

Tomado en cuenta el auge de la reproducción artística, empiezan a desarrollarse los gremios de los artistas Quiteños, el gremio de los escultores y pintores representado por el hermano Marcos Guerra y del Padre Carlos, estaban acogidos a la cofradía de San Lucas, de estos

²¹ Andrea Lepage, El arte de la conversión, modelos educativos del colegio de san Andrés de quito Brown University, USA- pág.- 46

²² José María Vargas, Arte ecuatoriano – pág. 41.

en gran magnitud sus obras por toda América Latina, así lo emite un escrito según el Padre Vargas, entre los escultores más conocidos estuvieron José Olmos (Pampite), José Chili (Caspicara), entre otros indios y mestizos que había conocido, en lo cual declara a ²³ Bernardo de Legarda como un monstruo talentoso de gran habilidad para todo.

De todas las manos hábiles de los artistas salió la representación única de la escultura en América Latina, la caracterización de la escultura, el tallado representando por una mezcla de facciones españoles, el toque mestizo y nativo dio más realismo a la escultura, los acabados fueron únicos, el tallado como la policromía fueron igualmente heredados por maestros españoles.

La forma de trabajo muy similar a los talleres de Europa, se dividía en talla, la cual lo trabajaba un escultor y la pintura o decoración lo trabaja otro maestro, en Quito también se lo hacía de la misma manera, claro ejemplo que destacan varios escritos resaltando a Diego de Robles, que realizaba las tallas y Luis de Ribera realizaba los policromados, así empiezan aparecer las técnicas de arte colonial Quiteño, en la actualidad se observan técnicas en varias obras que se encuentran en iglesias, museos y conventos de Quito.

El trabajo consistía en que, una vez talladas y pulidas las esculturas, se designaba la siguiente labor a los encarnadores o policromadores, con el fin de tapar los poros de la madera y proceder a estucar la imagen, la cual cubrían con una mezcla de yeso encolado, para luego pulir o lijar, una vez lisa la superficie se aplica los pigmentos con tono similar al de una piel, dejando un tiempo estimado de secado, para después ser abrigando el color utilizando la vejiga de cordero en forma de pulido, el frotamiento continuo de la vejiga sobre la pintura deja un pulido y un brillo sin igual.

Los materiales empleados para los trabajados eran escasos y se lo hacía con mucho cuidado ya que por su escasez los encarnadores se encargaban de fabricar ellos mismos los colores,


²³ José María Vargas, Arte ecuatoriano – pág. 47.

especialmente el blanco de zinc o albayalde, los aceites se purificaban exponiéndolos al sol y al sereno de la madrugada, dejándolos sumergidos en agua de nieve, de esta manera conseguían que el aceite sea incoloro. En la actualidad pocos son los maestros que conservan estas técnicas.


En las esculturas de los siglos XVI hasta el XIX, se reconocen claramente las características de estas técnicas.

El Museo de arte Colonial presenta en sus diferentes salas varias obras escultóricas con este tipo de técnicas artísticas.

A continuación, se detallará las esculturas existentes en el Museo de Arte Colonial en la ficha técnica de la obra representada.

	SAN FRANCISCO DE ASIS								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-006-1	San Francisco de Asís.	Anónimo	XVIII	Madera	Encarne brillante estofado y policromía	93	35	EP/S ala 1
	ICONOGRAFÍA								
	<p>La iconografía de este santo es abundante, sólo superada por san Antonio de Padua. Siempre lleva el sayal de los franciscanos, con un cordón de tres nudos atado a la cintura. Los tres nudos representan los tres votos de pobreza, castidad y obediencia. Lleva los estigmas en las manos y en los pies.</p> <p>Simbología:</p> <p>El Tau o Tao.</p> <p>El Cordón. el cordón.</p> <p>El Hábito.</p> <p>El cristo de San Damián.</p> <p>El Escudo Franciscano.</p> <p>Las Sandalias Franciscanas.</p> <p>La Corona Franciscana.</p>								

	CRISTO EN AGONÍA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0017-1	Cristo en Agonía	Anónimo	XIX	Madera	Policromía	106	83	EP/2 b.0
ICONOGRAFÍA									
Se muestra Cristo en la Cruz, crucificado, momentos antes de morir; cuerpo entero, frontal, sus brazos se encuentran en ángulo, mostrando su anatomía con los detalles de os músculos, las venas y la caja torácica; Jesús eleva su mirada hacia el cielo; tiene cabello hasta los hombros, barba corta y huellas de sangre en la cabeza dejadas por la corona de espinas; su cuerpo desnudo se cubre en la cintura con un paño de castidad que se amarra al lado izquierdo; su pie derecho se encuentra sobre el izquierdo y presenta heridas en la rodilla los hombros y las llagas en las manos y pies.									
	SAN IGNACIO DE LOYOLA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1267-1	San Ignacio de Loyola	Anónimo	XVII	Madera	Policromía	84	37	EP/2 b.14
ICONOGRAFÍA									
Imagen en posición erecta con Cabello corto, mirada fija, tiene barba, sus brazos junto a su ropa (hacia abajo) lleva zapatos color negro, Sotana color y mitra negras. Ignacio de Loyola fue un militar y religioso español, surgido como líder religioso durante la Contrarreforma. Su devoción a la Iglesia católica se caracterizó por la obediencia absoluta al papa.									


	SANTO DOMINGO DE GUZMÁN								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0140-1	Santo Domingo de Guzmán	Anónimo	XVIII	Madera	Policromía con encarne brillante, estofado a punta de pincel con color	85	50	EP/2b.5
ICONOGRAFÍA									
<p>Santo Domingo, es representado de cuerpo entero, erecto; lleva cabellera negra corta, con amplia tonsura monacal y con barba también corta; su cabeza se levanta levemente y su mirada se eleva para observar el crucifijo que lleva en su mano izquierda y en el que se ve a Cristo Crucificado, en esta mano también sostiene un rosario, mientras que la otra se levanta levemente para sostener con su muñeca, el otro lado del rosario; viste el hábito blanco y negro de los Dominicos, pero decorado en el caso del hábito con rosas y hojas verdes, y con flores doradas y el escapulario largo con ribetes dorados.</p>									


	CRUCIFIJO CON CRISTO PINTADO								
	Cod.C CE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1375-1	Crucifijo con Cristo pintado	Anónimo	XIX	Madera	Óleo	31,5	48,5	EP/2b.11
	ICONOGRAFÍA								
	Cristo crucificado, aparece pintado en una cruz de madera café. En su cabeza, una corona de espinas viste paño de castidad celeste. En el extremo superior de la cruz, la leyenda de I.N.R.I. a sus pies, un cráneo humano con dos (2) tibias cruzadas.								
	CRUCIFIJO CON CRISTO MUERTO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1445-1	Crucifijo con Cristo Muerto	Olmos, José (Pampit e)	XVIII	Madera policromada	Madera, tallada estucada y policromada	50	29	EP/Sala 3.12
	ICONOGRAFÍA								
	Formato triangular invertido. El Cristo crucificado es representado de cuerpo completo, frontal, con sus manos clavadas a la cruz y sus brazos en ángulo; lleva cabello hasta los hombros y barba negra; sus piernas flexionadas, con el pie derecho sobre el izquierdo y con su cabeza inclinada hacia el lado derecho, muerto con tres clavos; su cuerpo desnudo se cubre a nivel de la cintura con el paño de castidad blanco sostenido por un cordón dorado; en sus codos, espalda, rodillas, años y pies, se ve moretones y heridas, sangrando levemente algunas de ellas, principalmente la del costado de donde chorrea un hilo grueso de sangre.								

	SAN PEDRO DE ALCÁNTARA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0138-1	San Pedro de Alcántara	Padre Carlos (a)	XVII	Madera Policromada	Policromía con encarne brillante	56,5	20	EP/Sala 3.2
ICONOGRAFÍA									
<p>El santo es representado de pie, de cuerpo entero, frontal, sobre peana café rectangular; rostro, manos y pies encarnados; su cabeza la inclina un poco hacia el lado izquierdo; pese a tener tonsura monacal, se aprecia que es algo calvo, está imberbe; viste el hábito café franciscano con capucha, cordón blanco y está descalzo; en su mano derecha sostiene una disciplina formada por 9 argollas pequeñas retorcidas, que termina en 4 cadenitas de metal en forma de -S- con puntas al final. Internamente, el encarne de la cabeza llega hasta el pecho; la estructura tiene goznes a nivel de los codos; está toscamente pintado con un color celeste en la madera de la parte inferior de la cintura.</p>									

SAN JUAN (CALVARIO)								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0132-3	San Juan Apóstol (Calvario)	Chili Manuel (Caspicara) (a)	XVIII	Madera	Talla, ojos de vidrio	47	24	EP/Sala 3.25.3
ICONOGRAFÍA								
<p>Formato rectangular vertical. San Juan se presenta de pie sobre una pequeña base café; frontal, de cuerpo entero, con su pierna derecha algo flexionada para dar el paso, calzando sus pies con sandalias cafés; sus manos levantadas hacia adelante y su cabeza flexionada hacia arriba para mirar a Cristo Crucificado; viste túnica verde con cuello rojo, ribeteado con dorado, el cingulo y las decoraciones también son doradas; en su brazo derecho cuelga un manto terciado rojo con ribetes dorados.</p>								

MARÍA MAGDALENA (CALVARIO)								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0132-4	María Magdalena (Calvario)	Chili Manuel (Caspicara)	XVIII	Madera	Talla, Policromía, chinesco y estofado	28	19	EP/Sala 3.25.4
ICONOGRAFÍA								
<p>María Magdalena es representada frontal, de cuerpo entero, con su rodilla derecha al piso y con su pie izquierdo descubierto, dejando ver su sandalia verde con decoración dorada; lleva cabello largo y ondulado hasta su espalda, levantando su rostro hacia arriba, dirigiendo su mirada hacia la derecha; viste túnica roja con decoración dorada, cuyas mangas dobladas llegan hasta más arriba de los codos, siendo la parte superior descotada con cuello en bandeja, además lleva manto amarillo con estofados por fuera, y verde por dentro; sus manos se cruzan abiertas a nivel del pecho.</p>								

	CRISTO EN AGONIA -CRUCIFIJO (CALVARIO)								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0132-1	Cristo en Agonía - Crucifijo (Calvario)	Chili Manuel (Caspi cara	XVIII	Madera	Talla, Policromía, ojos de vidrio	46	36,8	EP/ Sala 3. 25a
ICONOGRAFÍA									
<p>Cristo crucificado, frontal, de cuerpo entero, es representado con sus brazos en ángulo hacia arriba, su pie derecho sobre el izquierdo y con su cabeza caída hacia atrás con sus ojos cerrados y su boca entreabierta que deja ver sus dientes y su lengua; tiene cabello largo hasta los hombros y barba corta; su cuerpo desnudo lleva como única pieza de vestir un paño de castidad blanco que se amarra al lado derecho; su pómulo izquierdo, sus rodillas, el costado derecho, sus manos y sus pies aparecen con moretones o con heridas sangrantes; en su constitución física se puede ver el estudio de la anatomía, apreciándose detalles de la caja torácica y de la distribución de masas musculares. La cruz descansa sobre una peana semicircular, que trata de imitar en su estructura a las formas de las piñas de los abetos o a formas rocosas. Debajo del Cristo se observa un cráneo humano sobre dos tibias cruzadas (restos de Adán).</p>									

	DOLOROSA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0060-1	Dolorosa	Chili Manuel (Caspicara) (a)	XVIII	Madera	Encarne	86	36	EP/Sala 3.30
ICONOGRAFÍA									
<p>La Madre de Cristo es representada de pie, de cuerpo entero, frontal, sobre peana oval redonda; su mirada fija hacia abajo acompaña su actitud de extender sus brazos algo flexionados, mientras abre hacia el espectador sus manos, mostrándonos las palmas de estas. Viste túnica blanca con sobre túnica bordada con decoraciones florales en dorado y plateado, luciendo a nivel de las mangas encajes blancos y en la parte inferior encaje dorado; en la cintura lleva un cinto con los dos lados caídos hacia abajo, terminando en círculos decorados en el medio con piedras verdes. Alrededor del rostro lleva un tocado con pedrería en forma de mantilla que le cubre la cabeza y parte del cuello, encima tiene un manto negro que cae desde la cabeza hasta los pies y que está decorado con estrellas y ribetes dorados. La aureola plateada que lleva, también decorada con pedrería, emana resplandor y en el pecho se puede ver su corazón atravesado por una espada, también del mismo material.</p>									

	CRUCIFIJO CON CRISTO MUERTO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1210-1	Crucifijo con Cristo muerto	Olmos, José (Pampite)	XVII	Madera Policromada	Talla Policromía	60	40	EP/Sala 3.4
ICONOGRAFÍA									
De cuerpo entero, frontal, con cabello hasta los hombros y barba larga, se ve a Cristo crucificado, con su cabeza inclinada hacia la derecha, muerto; con los brazos clavados en ángulo, con el pie derecho sobre el izquierdo y con su cuerpo desnudo cubierto a nivel de la cintura con el paño de castidad; de sus heridas emana sangre, principalmente del costado, de las manos, los pies, las rodillas y la frente; en su lado izquierdo hay una abertura que permite ver su corazón suspendido, que con el movimiento se mueve.									

	ÁNGEL								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1213-1	Ángel	Anónimo	XVII	Madera policromada	Talla enmadera policromada	49	32	EP/Sala 3.6
ICONOGRAFÍA									
<p>El ángel se encuentra de pie, de cuerpo entero, frontal, sobre una peana que en planta presenta una forma cuadrangular con ondulaciones curvas y que de frente tiene forma rectangular, con las ondulaciones en volutas hacia adelante en su parte inferior, metiéndose hacia adentro sobre estas y sobresaliendo nuevamente en una franja en la parte superior. El ángel tiene sus manos levantadas hacia los lados, sus pies ubicados paralela y completamente asentados sobre la peana; lleva cabello corto negro, con rizos dibujados sobre la frente; viste una túnica verde con decoraciones doradas en forma de estrellas, presentándose dos partidos en el vestido en la parte alta de los muslos, permitiéndose ver sus dos piernas y los botines también verdes que lleva.</p>									




SANTA ROSA DE LIMA

Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0093-1	Santa Rosa de Lima	De Legarda, Bernardo	XVIII	Madera	Policromía	67	32	EP/Sala

ICONOGRAFÍA

Formato rectangular vertical. La santa es representada erecta, con la rodilla izquierda un poco flexionada y con sus brazos levantados sosteniendo sobre un manto blanco al niño Jesús; viste el hábito blanco y negro de la orden dominica, decorándose con flores doradas en el caso del negro, y con multicolores (rojo, amarillo, verde) y doradas en el blanco; su mirada se dirige al niño. El infante yacente, frontal al espectador, está desnudo, su brazo derecho lo coloca debajo de su cabeza y su mano derecha agarra a la izquierda; sus rodillas se encuentran flexionadas.

	NIÑO JESUS /SANTA ROSA DE LIMA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0093-2	Santa Rosa de Lima	Chili	XVIII	Madera	Policromía	7	24.5	EP/Sala
ICONOGRAFÍA									
<p>Erecta pierna izquierda semi flexionada, tocado blanco</p> <p>Túnica plateada con estofado floral color rojo, amarillo y verde</p> <p>Manto que cae en velos de color negro, estofado floral dorado; sus manos extendidas hacia adelante entre las que se observa un manto color blanco sobre el que descansa el niño Jesús</p> <p>Descalzo</p> <p>Lleva sexo (masculino)</p> <p>Yacente</p> <p>Sin peana (base)</p>									

Capítulo IV

PINTURA DE CABALLETE

Generalidades

Técnicas de pintura de caballete

*“Mi responsabilidad es preservar el patrimonio cultural,
que es la memoria de mi pueblo
y contar a las futuras generaciones”*

Wilson Salas Álvarez

PINTURA DE CABALLETE

La pintura de caballete, tabular y mural fueron, otra de las manivelas fundamentales de la expresión artística del arte colonial. En los países americanos como el Ecuador, pueden exhibir de su artística cultura colonial. Desde los primeros tiempos de la colonización de América se formó la célebre escuela quiteña, la habilidad y talento de sus artistas se impusieron en todo el Nuevo Mundo, sus obras de pintura y escultura inundaron en toda la extensión de la palabra. En el transcurso de 1779 a 1787, se exportó, **según la historiadora Susan Webster** (*Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650* pág. 40), sólo por el puerto de Guayaquil, ingresaron, cajones de cuadros, estatuas y materiales primos para la elaboración de pinturas y esculturas, para que este negocio se conserve durante mucho tiempo, aunque en la época republicana, como es fácil comprobarlo con los datos de estadística aduanera y el testimonio personal de mucha gente, alcanzan a demostrar la fama de la antigua escuela quiteña de pintura y escultura, también en las investigaciones realizadas por la historiadora describe que ingresaron a Quito varias estampillas, libros, repujados y varios grabados impresos de donde se presume sacaron varios modelos de pinturas que fueron impregnados en lienzos Quiteños, a partir de la conquista, cuyas obras existen esparcidas en toda América española y es que las artes estuvieron adaptadas en Quito más que en cualquiera otra nación sudamericana, por uno de aquellos privilegios inexplicables en la historia, el arte comienza a presentarse en el siglo XIX, Quito conoce desde mediados del siglo XVI la escuela de dibujo como la establecida por los franciscanos en el célebre Colegio de San Andrés, fundado por Fr. Francisco de Morales, Fray Jocoko Ricke y Fray Pedro Gocial en 1551. Cabe decir que unos de los representantes de la pintura Colonial en Quito y quien dejó grandes rasgos de enseñanza, obras de pintura, fue Fray Pedro Gocial, no solo dejó enseñanzas de pintura de caballete sino también enseñó a leer, escribir, cantar, teñir flautas, diseños con tintas para libros, donde marco varias escenas en miniatura de letras, figuras geométricas y dibujos de la flora y fauna

Hernando de la Cruz²⁴, quien fomento la enseñanza de pintura. Igualmente vale la pena resaltar quien acento huellas en la pintura mural, fue conocido Fray Pedro Gocial, quién con su basa experiencia adquirida en la escuela San Andrés y gracias a varios viajes por países como Perú, Colombia entre otros, llego a conocer varias técnicas de pintura, así como grades maestros que inculcaron el gran manejo de pincel, para que fuese reconocido y resaltado en pintura mural, merecedor de ser considerado como representante máximo. Como se conoce en varias partes de la historia quiteña, en torno a grandes maestros de la pintura, figuraban varios grupos de discípulos o aprendices que integraban un taller de educación y aprendizaje, de entre ellos salieron grandes artistas mestizos e indios como Miguel de Santiago, Manuel Samaniego entre otros, en la actualidad se los recuerdas por varias obras de arte, las cuales gozan de varias miradas en museos, conventos e iglesias de Quito.

TECNICAS DE LA PINTURA DE CABALLETE


La pintura de caballete según el (Tratado de Manuel Samaniego 1975 y el estudio de un grabado de Stradamus publicado en 1570)²⁵, muestra la organización de un taller y la preparación para trabajar una pintura de caballete; el primer paso consistía en la preparación de los colores con pigmentos minerales molidos, el segundo paso el tratamiento de los aceites de linaza o nuez a los que se procedía a filtrar para luego ser mezclados con los pigmentos.


Luego de la preparación de los colores, se hacía tratamiento de la tela de acuerdo a lo se lograba conseguir en telas, varias investigaciones dicen que la tela más dura de preparar era el tocuyo (algodón crudo), en relación a las telas de lino. El tercer paso, según varios análisis en trabajos de restauración previo a una intervención, se aplicaba una mano de alumbre


²⁴ Tratado de Pintura de Manuel Samaniego (pág.- 1)

²⁵ Tratado de Pintura de Manuel Samaniego (pág.- 5)

(mordiente en textiles y para curtir) en toda la tela para luego ser cubierta con cola orgánica y yeso (estucado) luego de lograr el empueramiento de la tela se procedía a dar un fondo que consistía en otra capa de cola, yeso y un poco de color, para luego realizar el trabajo artístico que era el dibujo o trazos lineales que daban forma al dibujo, luego se procedía a dar los sombreados consiguiendo los efectos del contraste que era el resultado de combinación de la luz y la sombra a base de veladuras superpuestas y así se lograba dar representación a los elementos de la composición del valor volumétrico que destacaba las figuras principales sobre los fondos especiales del claro oscuro. Varias obras fueron trabajadas de esta manera en diferentes talleres, por diferentes artistas. Gracias a los proyectos de Restauración y Conservación del Patrimonio, se ha logrado mantener varias obras de arte entre ellas están las pinturas de caballete que han sido encontradas en iglesias, conventos de Quito y otras ciudades. Ejemplares de pinturas de caballete se encuentran en exhibición en el Museo de Arte Colonial; las que a continuación serán detalladas:


SAN JUAN DE DIOS								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-007-1	San Juan de Dios	Anónimo	XVIII	Tela de lino	pintura de caballete, oleo	29	24	EP/Sala 1
ICONOGRAFÍA								
	<p>Juan de Dios (1495-1550) fue un hombre que, en la primera mitad del siglo XVI, supo armonizar el amor a Dios y a los hombres y mujeres pobres y enfermos.</p>							
	<p>Corona de espinas: En la mayoría de los santos, es el padecimiento místico de los mismos dolores de la Pasión de Cristo. También es símbolo también de trabajos, esfuerzos, sufrimientos por Jesús, y este es el caso de San Juan de Dios.</p>							
	<p>El Niño Jesús: En su proceso de conversión, se le apareció el Niño Jesús y le dijo: “Granada será tu cruz”, haciendo alusión a que en esta ciudad española el santo hallaría sufrimientos, trabajos, pero que sería también su sitio de santificación.</p>							
	<p>Estandarte: Alude a su condición de fundador de una Orden Religiosa. Todos los fundadores (al menos los santos antiguos, cuya iconografía es muy rica) lo llevan.</p>							
	<p>Rosario: los Hospitalarios lo llevan en su hábito, el santo también.</p>							
	<p>Canasta con panes: Símbolo de su caridad con los pobres, como en tu imagen, a veces el Niño.</p>							

	VIRGEN DE CARMEN								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0044-1	Virgen de Carmen	Anónimo	XVIII	Tela	Estofado	154,5	104	EP/2b.18
ICONOGRAFÍA									
<p>María sedente entre nubes sostenida por cuatro querubines de alas blancas, azules y rojas respectivamente, coronada con un halo enmarcado por diez estrellas alrededor de su cabeza; Viste hábito de la orden carmelita con escudo en su pecho que tiene además decoraciones florales doradas, manto blanco con ribetes dorados; se inclinando hacia su lado derecho, ofreciendo con su mano un escapulario con el escudo de la orden carmelita; cosa similar hace el niño Jesús, vestido con una túnica transparente floreada, parado en las faldas de su madre, sostiene otro escapulario de la misma orden.</p>									

	VIRGEN DE LA MERCED								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0763-1	Virgen de la Merced	Anónimo	XVIII	Tela	Estofado	77,5	62	EP/2b.10
ICONOGRAFÍA									
<p>"Formato ovalado, Virgen sedente sobre un cúmulo de nubes, sus pies descansan sobre una luna menguada. En su brazo izquierdo sostiene al niño, vestido con túnica roja y lleva una corona de potencias doradas, en la mano derecha sostiene un escapulario.</p> <p>La virgen lleva una corona dorada rodeada sobre su cabeza de doce estrellas amarillas, viste túnica y manto blanco con estofados en motivos florales, y ribeteado los filos de dorado.</p>									

	SAGRADA PARENTELA CON VIRGEN DE LA MERCED								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0103-1	Sagrada Parentela	Círculo de Bernardo Rodríguez	XVIII	Tela	Óleo	80,5	67	EP/2b.11
ICONOGRAFÍA									
<p>Entre nubes: Santa Trinidad Cristo que en el brazo izquierdo sujeta parte de la cruz; lleva manto rojo, en los pies se encuentran los 2 querubines. Virgen sedente en trono, coronada, capa y túnica blanco, niño sedente, coronado, tres potencias, vestimenta rosada con encaje en cuello y manos. San José (coronado) aureola, túnica color café y manto del mismo color, lado izquierdo Santa Ana aureola (cabeza) (adornos dorados florales); manto que cubre cabeza hasta hombros; San Joaquín: aureola, barba blanca, semicalvo; capa de piel blanca con puntos negros, manto rojo y túnica café.</p>									


	VIRGEN DEL CINTO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0864-1	Virgen de la Correa o del Cinto		XVIII	Tela	Estofado	121	76.5	EP/2b.13
ICONOGRAFÍA									
<p>Virgen erecta sobre peana y luna menguante; viste túnica y manto blanco, con decoraciones estofadas en dorado con motivos florales. Sobre su cabeza un tocado blanco que cubre su cabello y sobre este, corona real con pedrería, rodeada de resplandor y trece estrellas visibles; en su cintura cuelga a su lado central izquierdo una cinta similar a la que sostiene en la mano del mismo lado. A la derecha sostiene al Niño Jesús que viste túnica roja y tiene un cinto en su mano, ofreciéndolo hacia la parte inferior.</p>									

	SAN FRANCISCO DE BORJA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0852-1	San Francisco de Borja	Anónimo	XVIII	Tela	Óleo	76,5	65	EP/2b.17
ICONOGRAFÍA									
A lado derecho, cortina roja, lado izquierdo dos querubines, fondo oscuro, medio cuerpo, erecto, lleva un hábito jesuita, entre manos crucifijo sangrante que lo toma con manto blanco, en mesa con mantel color verde; cráneo, corona real, silicios, azucenas y Biblia.									


	CALVARIO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0002-1	Calvario	Anónimo	XIX	Tela	Óleo	83	59	EP/Sala 2.14
ICONOGRAFÍA									
<p>Erectos; cuerpo entero; Sol semioculto rojo; ángel lado derecho (túnica blanca, manto rojo) lleva una copa en la mano derecha, en la que recibe sangre que brota del costado derecho del Señor crucificado, sobre cruz INRI; aureola (cabeza) coronado de espinas, cabeza hacia delante, ensangrentado: paño de castidad; al lado izquierdo 2 querubines. A sus pies, lado izquierdo, la Virgen con brazos extendidos, manto azul, túnica rosada; abrazando la cruz y de rodillas: María Magdalena: túnica celeste, manto café. Lado izquierdo San Juan, erecto, manos juntas orando; aureola; en la cabeza manto rojo, túnica verde.</p>									


VIRGEN Y TRINIDAD								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-1370-1	Virgen y Trinidad	Anónimo	XVIII	Papel	Grabado (litografía)	158	100	EP/Sala 2.16
ICONOGRAFÍA								
Representada la Trinidad Con padre, hijo y espíritu santo. Además, María está rodeada de aureola de estrellas sobre su cabeza.								
Enmarca el conjunto de ángeles, querubines y putis, en un número de quince huellas de bastidor en el lienzo.								

EL APRESAMIENTO								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0048-1	El apresamiento	Anónimo	Transición al Siglo XVIII	Tela	Óleo	97	84	EP/Sala 2.17
ICONOGRAFÍA								
Formato rectangular vertical. Jesús está ubicado al lado izquierdo, de pie, de cuerpo entero, de medio cuerpo hacia la derecha; viste túnica roja y manto azul; su mano derecha la coloca sobre su pecho y la izquierda la mueve hacia un lado; junto a él a la izquierda, posiblemente Pedro, con túnica azul y manto amarillo; detrás tres apóstoles más y a la derecha otro. En la parte derecha y al medio, se ve soldados que caen, uno de ellos de un caballo blanco; otros detrás levantan sus manos, hay armaduras y una persona en el suelo, se ve una bandera roja, en el medio, en la parte superior, se ve una pequeña luz blanca circular.								


	VIRGEN DE LA MERCED								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1274-1	Virgen de la Merced	Anónimo	XVIII	Tela	Óleo	100	73	EP/Sala 2.4
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical. María sedente, de medio perfil hacia la izquierda y de medio cuerpo, es representada con cabello largo y ondulado, su cabeza emana rayos dorados con estrellas y está coronada; viste el hábito blanco de la orden mercedaria, con decoraciones florales y ribetes dorados; en el pecho lleva el escudo de la orden y sobre el cabello tiene una mantilla blanca transparente, decorada con pequeñas flores también blancas; tiene aretes y collar de perlas, en la mano derecha sostiene un escapulario de la orden con cinta azul y en la izquierda lleva al niño Jesús, sedente, viste túnica azul decorada con flores y ribetes dorados, su cabeza la inclina arrimándola a la mejilla de su madre, su mano derecha sostiene parte del escapulario mercedario y su mano izquierda la lleva al pecho. La corona de María es acompañada a los lados por dos querubines y en la parte inferior se ve una filigrana con dos querubines más en los extremos.</p>									

	SAN LORENZO Y DONANTE								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0755-1	San Lorenzo y Donante	Anónimo	XVIII	Tela	Óleo, estofado	93	68,5	EP/Sala 2.5
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical. En el centro como figura principal se encuentra San Lorenzo, de pie sobre nubes, de cuerpo entero, semifrontal; lleva amplia tonsura monacal y está imberbe; viste alba blanca, casulla, manípulo y dalmática con decoraciones doradas en forma romboidal y ribete grueso dorado. A su lado izquierdo un angelito sostiene una palma de laurel, mientras en la parte superior, entre nubes se ubican dos querubines. En lado derecho inferior, un angelito de rodillas sobre nubes, sostiene una parrilla negra. En el lado inferior izquierdo, una donante en oración viste a la usanza de la época, con aretes, collar y traje blanco.</p>									

	SAN JERONIMO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0919-1	San Jerónimo	Anónimo	XVIII	Metal, hojalata	Estofado	35,5	25,5	EP/Sala 2.2
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>El santo es representado sedente, de cuerpo entero, en la mitad vertical de la obra; se lo ve como un hombre viejo, con barba y cabello canos, su cabeza rodeada por una aureola blanca; semidesnudo, se cubre con un manto rojo, con ribetes dorados, parte del cuerpo, a excepción del tórax y los hombros; su mano izquierda se levanta a la altura del pecho, mientras sostiene en la derecha una pluma, dando la idea de que está escribiendo en el libro abierto que tiene a su lado derecho, mientras regresa a ver una trompeta dorada que aparece entre nubes, en el lado superior izquierdo de la obra. A sus pies, en el lado inferior derecho del cuadro, se puede ver un león recostado, con su cabeza hacia el santo y mirando al espectador.</p>									

	VISIÓN DE SANTA TERESA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0941-1	Visión de Santa Teresa	Anónimo	XVIII	Metal	Óleo	29,5	22,5	EP/2b.19
	ICONOGRAFÍA								
	"Formato rectangular vertical.								
	<p>Escena que muestra en el plano terreno, a Santa Teresa de Ávila, en la esquina inferior derecha, de rodillas, de perfil hacia la izquierda y con su cabeza rodeada de resplandor blanco; viste el hábito carmelita y sus manos se extienden para recibir la cruz que Cristo le ofrece. Frente a ella, la Sagrada Familia; María en el centro de la obra, de pie, semiformal, con aureola blanca y vistiendo túnica roja, manto azul y mantilla blanca sobre la cabeza; en sus manos lleva una corona de rosas. Jesús de pie, semiformal hacia la derecha, algo inclinado hacia adelante, viste túnica roja y manto azul; su mano derecha sostiene hacia adelante una cruz blanca, mientras mira a la Santa. José erecto, en el lado izquierdo, viste túnica verde y manto amarillo, en su mano derecha sostiene una azucena blanca. Sobre ellos, se ve nubes blancas, entre las que aparece al lado derecho tres angelitos, dos de ellos con instrumentos musicales, y tres querubines; al lado izquierdo se encuentra el Padre Eterno, de medio cuerpo, con cabello y barba blancas, con túnica rosácea y manto rojo, levantando su mano derecha y sosteniendo en la izquierda un cetro y la esfera celeste del mundo. Delante de él, en línea recta, perpendicular a la Santa, se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma con sus alas abiertas, rodeado de resplandor amarillo que termina en rojo y enviando lenguas de fuego hacia Santa Teresa. De fondo se observa una habitación, ubicándose al lado derecho en segundo plano, un librero con libros cerrados, y a la izquierda un vano que deja ver un paisaje con el cielo azul."</p>								


VIRGEN DE WESSOBRUNN									
Cod.CCE	Nombre	Autor	Sig lo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala	
03-12-08-0062-1	Virgen de Wessobrunn (Virgen Inmaculada Concepción)	Samaniego Manuel (a)	XVI II	Tela	Óleo	54	44	EP/2b.2	



ICONOGRAFÍA

Formato rectangular vertical.

María es representada de pie, frontal, en busto, y con su cabeza levemente inclinada hacia la izquierda; su cabeza tiene corona de rosas y azucenas, emanando resplandor blanco que culmina con seis estrellas alrededor; tiene cabello castaño, ondulado y largo; viste túnica blanca con ribetes cafés y con perlas blancas, mantilla verde y manto azul con los mismos ribetes; en el cuello de la túnica hay una decoración café más amplia, con dos círculos pequeños marcados por perlas y un corazón rojo rodeado también por ellas, debajo, a nivel del pecho se ve un escudo blanco con marco café, que tiene adentro en letras rojas, el anagrama de Cristo con sus tres clavos y una pequeña cruz; este sector tiene el fondo azul verdoso. Toda esta imagen está enmarcada en un óvalo café pintado, apareciendo en la parte alta por afuera, cortinas azules que se abren, y por abajo un pedestal que sostiene la obra, con dos ramas de azucenas florecidas a los lados y con una filatelia en esta misma área

	SAN JUAN DE DIOS								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0070-1	San Juan de Dios	Anónimo	XVIII	Metal, hojalata	Óleo	29	24	EP/2b.21
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato rectangular vertical</p> <p>Santo ubicado al lado derecho de la obra, de rodillas, de cuerpo entero, de medio perfil hacia la izquierda; tiene cabello corto, lleva corona de espinas; viste el hábito negro de los Hermanos Hospitalarios, con una marca roja en el pecho; entre sus manos, a nivel del pecho, tiene un crucifijo hacia el que se inclina. Diagonal a él, en la esquina superior izquierda, se ve a la Trinidad sobre nubes, rodeada por cinco ángeles músicos con diferentes instrumentos musicales, y en medio de una claridad de tonalidad amarilla; el Padre viste túnica azul y capa blanca; el hijo tiene paño de castidad, una manta roja y una cruz en el brazo izquierdo; y el espíritu Santo se ve en forma de paloma. En el mismo lado, en el medio se ve una mesa con mantel blanco y rojo, alado en el piso, una canasta con panes y delante, en la esquina inferior izquierda, un libro cerrado con una calavera encima. Al otro lado, detrás del santo, se ve parte de una pilastra y encima la esquina de una cortina roja.</p>								



SAN ANTONIO Y EL NIÑO								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-1356-1	San Antonio de Padua	Anónimo	XIX	Tela	Óleo	81	53	EP/2b.3

ICONOGRAFÍA

Formato rectangular vertical.

San Antonio aparece erecto, viste traje Franciscano café, con amplia tonsura monacal, entre sus manos sostiene al niño Jesús a quien mira. El infante representado de uno o dos años de edad, con cabellera rizada y rubia, viste túnica blanca asegurada en la cintura con una faja amarilla, con sus pies descalzos; Al lado izquierdo inferior de la obra se observa parte de una mesa con un mantel café rojizo sobre el que se deposita un libro y una rama de azucenas.



SAN PEDRO DE ALCÁNTARA								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0022-1	San Pedro de Alcántara	De Santiago, Miguel (a)	XVII - XVIII	Tela	Óleo	122,5	47,5	EP/2b.4

ICONOGRAFÍA

Fondo paisajístico.

Erecto, lleva hábito franciscano, atado a la cintura un cordón franciscano Descalzo.


Su pie derecho está sobre una calavera (imperceptible)

Su mano derecha junto al pecho

Su mano izquierda está extendida

Sobre su cabeza y a su extremo derecho

Entre nubes

	VIRGEN DE ROSARIO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0750-1	Virgen de Rosario	Anónimo	XVII	Tela	Óleo	83	56	EP/2b.6
ICONOGRAFÍA									
Rodeada de seis querubines y dos ángeles arrodillados: emana de cabeza rayos y estrellas refulgentes: coronada y con capa negra con adornos dorados túnica roja (adornos dorados barrocos) en mano izquierda rosario negro; mano derecha sostiene al Niño sedente, que la abraza, semicubierto con túnica color rojo (filos dorados). En las 2 manos de la Virgen lleva anillos tres en cada mano. A sus pies y de medio cuerpo: dos Santos, lado derecho, Santo Domingo, lado izquierdo San Francisco de Asís.									


SAN VICENTE FERRER.

Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0904-1	Santo Tomás de Aquino es ceñido por los Ángeles	Anónimo	XVIII	Metal, Cobre	Óleo	32,5	28	EP/2b.7

ICONOGRAFÍA

El santo se representa imberbe, de pie, semi inclinado, retrocediendo su cuerpo hacia atrás; viste el hábito dominico, sus manos se ubican sobre su pecho en donde se puede ver el sol.


Dos ángeles jóvenes se ubican frente a él, el primero viste túnica azul y manto rojo y tiene la una rodilla flexionada al piso, el segundo viste de verde y está detrás de su compañero; los dos halan el cordón del hábito que han colocado, al fondo izquierdo una mujer huye de la escena; en el centro superior el Espíritu Santo en forma de paloma, ilumina al santo con su luz.

	SAN VICENTE FERRER								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0880-1	San Vicente Ferrer	Anónimo	XVIII	Tela	Óleo, Estofado	33	16	EP/2b.8
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>El santo ocupa todo el espacio central vertical de la obra; viste hábito dominico blanco y negro, con decoraciones florales doradas y ribetes del mismo color en lo negro; se lo representa con amplia tonsura monacal, con aureola dorada alrededor de la cabeza y una pequeña llama encima de la misma; en la mano izquierda lleva un libro cerrado con broches dorados y la derecha señala al cielo; sobre su cabeza serpentea una filatelia con inscripción. En la parte superior derecha de la obra se observa una trompeta dirigida hacia el santo y en la parte inferior, un donante de medio cuerpo; este es representado joven, de cabello corto, imberbe, viste una especie de uniforme, con camisa blanca decorada con diseño azul, mangas azules y esclavina celeste de cuello alto azul, mira al espectador, sosteniendo en su mano derecha un libro abierto a la altura del pecho, y otros libros cerrados con la mano izquierda hacia abajo. Para finalizar, el fondo muestra un paisaje marino, con rocas y tierra a los lados y con el mar al fondo, pudiéndose apreciar una embarcación en la parte izquierda.</p>								


	SANTA CATALINA DE SIENA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0764-1	Santa Catalina de Siena	Anónimo	XVIII	Metal, hojalata	Óleo, Estofado	22	17	EP/2b.9
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>Santa representada de medio cuerpo, erecta, de forma frontal; viste hábito blanco y negro de su orden segunda de los dominicos con ribetes dorados, con corona de espinas y aureola dorada alrededor de la cabeza; en su mano izquierda lleva un libro entreabierto y en la derecha sostiene con su brazo y arrimado a su hombro, una rama de azucenas y un crucifijo al que observa fijamente; lleva los sagrados estigmas. El Cristo del crucifijo lleva paño de castidad a nivel de la cintura y resplandor dorado en forma de potencias alrededor de la cabeza.</p>									


	SANTA BARBARA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0938-1	Santa Barbara	Anónimo	XVIII	Tela	Óleo	42	35	EP/Sala 2.1
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>Santa Barbara es representada en forma frontal, de medio cuerpo y erecta; alrededor de su cabeza tiene aureola blanca, su cabello es decorado con perlas similares a las del collar y pulsera que lleva, también tiene aretes; viste vestido ricamente decorado, así en la parte superior, tiene decoraciones florales azules, en el medio vertical dorado con perlas, a nivel de los hombros es de color rojo y en las mangas amarillo que se da la vuelta mostrando el color blanco con decoraciones florales amarillas y rojas; en sus manos lleva una torre gris con puerta delgada y alta en arco, con un pequeño óculo sobre está y que se corona en una cúpula de media naranja; en su brazo derecho también lleva rama de laurel.</p>									


	SANTA MARÍA EGIPCIACA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0896-1	Comunión de Santa María Egipciaca	Anónimo	XVIII	Metal Hojalata	Óleo	50	30	EP/Sala 2.12.3
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>Obra compuesta por dos personajes; en primer plano se ve al lado izquierdo a un santo de perfil hacia la derecha, con hábito café, aureola blanca, cabello corto y barba larga; en su mano derecha sostiene una hostia y en la izquierda un copón. Frente a él, santa de rodillas, de perfil hacia la izquierda; lleva aureola blanca tiene cabello largo hasta la cintura; viste un manto café que deja al descubierto la parte superior de la cintura, tapándose su pecho con el cabello y con las manos que las junta en oración. Detrás se ve un río, montañas, árboles y el cielo azul; en la parte inferior derecha se ve una cueva en la que un sacerdote con el mismo tipo de habito, se encuentra de pie, frontal, con los brazos abiertos y con un bastón en su mano izquierda; delante de él santa yacente; junto a él, un león.</p>									


	CRISTO DE COLUMNA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0772-1	Cristo de la Columna	Sánchez Gallque, Andrés (a)	Transición al Siglo XVII	Madera	Estofado con pan de oro, Óleo y temple	67	43	EP/Sala 3.1
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato rectangular vertical. Cristo aparece como centro vertical de la obra, de pie, de medio cuerpo, de semi perfil hacia la derecha, lleva resplandor en forma de rayos que emanan de su cabeza; está desnudo, con paño de castidad y una soga cuelga de su cuello; se encuentra abrazando a una columna alta ubicada al lado derecho, con sus muñecas atadas por una cuerda dorada; su cabeza se inclina y mira hacia el lado inferior izquierdo, donde se puede ver a San Pedro. El Santo, de rodillas, de busto, es representado de perfil hacia la derecha; lleva aureola dorada; algo calvo y con su cabello y barba canas; viste túnica blanca y manto azul; sus manos se juntan y enlazan a nivel del cuello en actitud de súplica, mientras su rostro mira a Cristo.</p>								


	SAN VICENTE FERRER								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0019-1	San Vicente Ferrer	Anónimo	XVII	Tela	Óleo	106	100	EP/Sala 3.11
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>El Santo se ubica en el medio de la obra, de medio cuerpo, frontal y con su cabeza levemente inclinada hacia la derecha; viste el hábito blanco y negro dominico, con rosario; su mano izquierda sostiene un libro cerrado y la derecha señala con su dedo índice al cielo; en la esquina superior derecha se ve una luz que ilumina a una trompeta que se dirige a san Vicente.</p>									

VIRGEN DE LAS FLORES								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0016-1	Virgen de las Flores y Niño	De Santiago , Miguel (a)	XVII	Tela	Óleo	151,5	134	EP/Sala
ICONOGRAFÍA								
 <p>Formato rectangular vertical, casi cuadrangular. María sedente es la figura principal, ocupando parte del medio vertical de la obra; de cuerpo entero, semiformal hacia la derecha, con su cabeza un poco inclinada hacia su hijo, arrojando su mejilla sobre él y con doce estrellas blancas en forma de aureola, remarcada a la vez con un círculo de luz que nace en la espalda de la Virgen ; viste túnica rosada, manto azul y su pie izquierdo se adelanta levemente al derecho, viéndose la punta de su zapato café; en la mano derecha sostiene al Niño Jesús y con la izquierda le agarra sus dedos. El infante, cubierto solamente con el paño de castidad blanco a nivel de la cintura, también se encuentra sedente, de cuerpo entero y de perfil hacia la izquierda, arrojando su cabeza al pecho de su madre y llevando en ella potencias doradas; su mano derecha se arrima en el borde de la túnica de María. Esta escena se desarrolla en medio de un fondo siena oscuro y rojizo, de forma circular, decorado en todo el contorno rectangular con flores de diferente clase, tamaño y color, predominando los tonos blancos, rojos y amarillos.</p>								

	VIRGEN IMACULADA CONCEPCIÓN								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0024-1	Virgen Inmaculada Concepción	Anónimo	XVIII	TELA	Óleo	96,5	71	EP/Sala 3.15
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato rectangular vertical.</p> <p>María es representada de pie, de cuerpo entero, frontal, en el medio vertical de la obra; tiene cabello largo y ondulado, rodeando su cabeza una aureola, doce estrellas y un resplandor en forma de rayos; viste túnica blanca, manto azul y una mantilla violácea larga en el cuello, que flota por los aires; sus pies descansan sobre la esfera celeste del mundo y sobre una luna en creciente, con las puntas hacia abajo, además de tres querubines y dos angelitos.</p> <p>Niños que están a los lados jugando con su ropa, el del lado derecho tiene un manto rojo y lleva en sus manos una rama de laurel y una rosa roja, el otro angelito con manto blanco, tiene una azucena y un espejo; sus manos se cruzan a nivel del pecho y su mirada se dirige hacia el suelo. Debajo de la esfera celeste se ve una serpiente verde que se enrosca alrededor, llevando en su boca una manzana roja y lanzando fuego. El fondo inferior muestra un paisaje con pequeñas montañas, un río y una planta de rosas en la esquina inferior izquierda. La parte media y superior muestra el cielo azul y nubes de diversa tonalidad.</p>								

	EL HOLANDES								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0090-1	El Holandés	Samaniego, Manuel	XVIII	Madera	Policromía	67	32	EP/ Sala 3.16.1
	ICONOGRAFÍA								
	<div> <div>  </div> <div> <p>Formato rectangular vertical.</p> <p>Esta obra es la correspondiente al -Batavus- en español, siendo su composición y factura sumamente similar, con la diferencia en algunos personajes y áreas del cambio de cromática. La obra está conformada por dos elementos principales, el primero es la escena que se desarrolla en el medio en la corte, el segundo es el marco pintado en forma de conchas que lleva inscripciones en latín. En la corte se observa al rey sentado como personaje central sobre un estrado al que se accede por un graderío a sus pies, en su mano izquierda sostiene flechas; a su lado izquierda se ubica un león recostado, Mercurio de pie con un casco y dos alas, y cuatro mujeres más, una a ese lado y tres a la derecha, estas llevan una rueda, rollo, un niño, etc.; rodea al rey una cubierta con cortinas rojas, al igual que a sus pies una alfombra del mismo color. Al lado izquierdo se observa a varias personas, tres de ellos con mantos rojos y pelucas blancas, se ve además tres soldados, uno viste armadura y lleva lanza, también hay nativos con plumas y escasamente vestidos.</p> </div> </div>								

	BATAVUS								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0082-1	Batavus	Rodríguez, Bernardo	XVIII	Tela	Óleo	37	45	EP/Sala 3.18
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Esta obra es la correspondiente a -El Holandés- pero en latín, siendo su composición y factura sumamente similar, con la diferencia en algunos personajes y áreas del cambio de cromática.</p>								
	<p>Conformada por dos elementos principales, el primero es la escena que se desarrolla en el medio en la corte, el segundo es el marco pintado en forma de conchas que lleva inscripciones en latín. En la corte se observa al rey sentado como personaje central sobre un estrado al que se accede por un graderío a sus pies, en su mano izquierda sostiene flechas; a su lado izquierda se ubica un león recostado, Mercurio de pie con un casco y dos alas, y cuatro mujeres más que llevan una rueda, rollo, un niño, Al lado izquierdo se observa a varias personas, tres de ellos con mantos rojos y pelucas blancas, se ve además tres soldados, nativos con plumas que lleva en sus pies frutas, joyas, aves, ciervos muertos, marfil, entre otros objetos. Al otro lado, se ve dos hombres, tres hombres más con objetos a sus pies, canasta con frutas, telas, etc. tratan sobre los vicios y las virtudes de esta comunidad europea; en la parte inferior indica la palabra: -Batavus-.</p>								


	SANTO DOMINGO DE GUZMÁN								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1179-1	Virgen de la Merced	Pinto, Joaquín	XIX	Tela	Óleo	63	57,5	EP/Sala 3.24
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato rectangular vertical. Escena formada por María como eje central, siendo representada de medio cuerpo, de pie, frontal y vistiendo el hábito mercedario con su escudo en el pecho; sobre su cabeza lleva una mantilla blanca transparente y emana resplandor, mientras dos angelitos niños, desnudos, van a coronarla; con su mano derecha agarra, sobre su falda, a Jesús niño, el que se cubre con un manto transparente blanco y una túnica azul, mostrando en el pecho su corazón, mientras con la otra mano cubre con su manto la Virgen, la espalda de San Pedro Nolasco. A más de este santo que viste con el hábito mercedario, delante y a los lados de María se ubican cinco personas, tres hombres una mujer y un niño, que llevan sobre su cabeza una campanita y en su cuello grilletes, todos ellos miran a María y llevan su escapulario con cinta roja, la mujer abraza al niño, al lado izquierdo de la obra y uno de los hombres besa el pie de Jesús, al lado derecho. El fondo es celeste, con árboles y pajaritos a los lados.</p>								

LAGRIMAS DE SAN PEDRO -NEGACIÓN

Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0749-1	Lágrimas de San Pedro (Negación)	Albán, Francisco	1789	Tela	Óleo	106	88,5	EP/Sala 3.26

ICONOGRAFÍA


San Pedro es representado de rodillas, semiformal, mirando hacia el cielo, con dos lágrimas en su rostro y con sus manos cruzadas en oración; tiene barba blanca, es algo calvo y lleva una aureola alrededor de su cabeza, la misma que emana resplandor; viste túnica azul y manto amarillo. En el lado derecho de la obra, sobre rocas, se observa en la mitad superior, a un gallo de perfil, que mira al santo; sobre él se ve el cielo azul y nubes blancas; todo lo demás de fondo, parece una gran roca con pequeñas a los lados. En la parte inferior derecha se ve inscripción.




SAN RAMÓN NONATO								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0114-6	San Ramón Nonato	Anónimo	XVIII	Madera	Óleo	125	52	EP/ Sala 3.21.7
ICONOGRAFÍA								
Aparece representado con el hábito de la merced calzada, orden a la que perteneció, con muceta y capelo cardenalicio, portando en su mano izquierda un libro. se sabe por el contrato de ejecución que portaba en su mano derecha una custodia y el candado en la boca, símbolo parlante del santo.								

	SAN PEDRO RECIBE LAS LLAVES DE CRISTO								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0065-1	San Pedro recibe las llaves de Cristo	Samaniego, Manuel	XIX	Madera	Óleo	40,5	28,5	EP/Sala 3.27
ICONOGRAFÍA									
<p>Cristo se ubica en el lado izquierdo central, de pie, de cuerpo entero y frontal; alrededor de su cabeza emana resplandor amarillo, inclinando su rostro y su mirada hacia el lado derecho; cubre parte de su cuerpo con un manto blanco, está descalzo, levantando su pie derecho para dar el paso; su mano izquierda tiene una llaga y con su dedo índice señala las ovejas que descansan junto a él, mientras con la mano derecha entrega dos llaves, una dorada y otra plateada, a San Pedro. Pedro de rodillas, se ubica en la parte inferior derecha, de perfil y de cuerpo entero, viste túnica celeste y manto amarillo; sus manos reciben las llaves, mientras mira a Jesús. Detrás de Pedro, de pie, se ve a San Juan Evangelista, de medio perfil hacia la izquierda; aparece con cabello largo, imberbe, vistiendo túnica verde y manto rojo; coloca sus manos, una sobre otra, a nivel del pecho. En el lado derecho también se puede distinguir los rostros de dos apóstoles más. Como fondo se ve paisaje, el cielo azul con nubes de diferente tonalidad y al lado izquierdo, árboles altos y vegetación.</p>									

	DIVINA PASTORA								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-0073-1	Divina Pastora	Samaniego, Manuel	XVIII	Tela marco de madera	Óleo, Marco tallado y ensamblado	25	26	EP/Sala 3.29
ICONOGRAFÍA									
<p>La Divina Pastora se encuentra enmarcada en un óvalo pintado de rosas y azucenas, fuera de él se observa una tonalidad verde azulada. María figura como personaje principal de la obra, sedente sobre un montículo verde en el centro vertical, es representada de cuerpo entero, semiformal hacia la derecha, con su cabeza un poco inclinada hacia abajo; lleva larga cabellera ondulada, que cae sobre su hombros y que se sujeta a nivel de la cabeza con una mantilla blanca, cubierta a su vez por un sombrero blanco de ala ancha doblado hacia arriba; de su cabeza emana resplandor con doce estrellas blancas; viste túnica roja y sobre su tórax una piel blanca, además manto azul; sobre su falda, en su lado izquierdo se ve una oveja blanca recostada, siendo acariciada por la mano izquierda de la virgen y alimentada por la derecha, donde sostiene un grupo de rosas rojas y un bastón café; su pie izquierdo se antepone al derecho encontrándose descalza.</p>									

CORONACION DE LA VIRGEN IMACULADA								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-1212-1	Coronación de la Virgen Inmaculada	Anónimo	XVIII	Metal, hojalata	Óleo Estofado	25	16	EP/Sala 3.29
ICONOGRAFÍA								
 <p>Coronación de la Virgen Inmaculada</p> <p>Escena dividida en dos (2) planos</p> <p>El primero. - se observa entre nubes y querubines a la Trinidad en la coronación de María</p> <p>El segundo. - El Espíritu Santo al lado derecho Cristo, en el medio del espíritu Santo una paloma con las alas extendidas lleva la corona dorada para ser colocada sobre la Virgen.</p>								

LA PRIMAVERA								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0014-1	La Primavera	De Santiago, Miguel (a)	XVII	Tela	Óleo	126	217	EP/Sala 3.5
ICONOGRAFÍA								
 <p>Es la Diosa Deméter o Ceres.</p> <p>Está en medio de un jardín que está ubicado en el centro de la obra, sedente y de cuerpo entero. (mujer joven con cabello largo, lleva corona de flores en su cabeza.</p> <p>Está rodeada de dos (2) putis (ángeles)</p> <p>También existe en la obra cuatro (amorcillos) en su mayoría desnudos sosteniendo una gran guirnalda tejida de flores.</p> <p>Con paisaje y cielo color gris.</p>								

EL INVIERNO								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0114-6	San Ramón Nonato	Anónimo	XVIII	Madera	Óleo	125	52	EP/ Sala 3.21.7

ICONOGRAFÍA

Como figura principal se observa al Dios Cronos o Saturno, sedente sobre una roca, de cuerpo entero, semiformal hacia la izquierda; tiene cabello y barba blancos, dos alas y cubre la parte inferior de su cuerpo con un manto blanco; la pierna izquierda la tiene hacia adelante y la derecha hacia atrás; sus manos las acerca a un recipiente redondo que tiene fuego, el mismo que es aventado por un amorcillo desnudo. A sus pies se ve una guadaña, tenazas y una escultura rota. En primer plano, al lado derecho, dos amorcillos de pie, de cuerpo entero y desnudos, llevan otro recipiente con fuego hacia el Dios. Detrás de Cronos, sentado en una roca más alta, se ve a otro puti desnudo, con la pierna izquierda sobre la derecha y con las manos levantadas en alto, teniendo en ellas un círculo que es una serpiente mordiéndose la cola.

CRUCIFIJO CON CRISTO PINTADO								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0975-1	Crucifijo con Cristo pintado	Anónimo	XIX	Madera	Óleo	35	23,5	EP/ Sala 3,9
ICONOGRAFÍA								
<p>Sobre cabeza inscripción INRI coronado de espinas cubierto con paño de castidad, cuerpo sangrante, pie derecho y a sus pies cráneo. El sufrimiento de Jesús y su muerte representan los aspectos centrales de la teología cristiana, incluyendo las doctrinas de la salvación y la expiación. Los cristianos han entendido teológicamente la muerte de Jesús en la cruz como muerte en sacrificio expiatorio.</p>								

VIRGEN DE LA LUZ								
Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-0026-1	Virgen de la Luz	Anónimo	XVIII	Metal hojalata	Óleo	35.5	25.5	EP/2b.1 5
ICONOGRAFÍA								
<p>"Formato rectangular vertical, en el centro se encuentra la Virgen sosteniendo a un hombre que salva del fuego, viste un velo café en la cintura; en su mano izquierda sostiene al niño Jesús que viste túnica rosada, bajo el niño y a la izquierda de este un ángel que ofrece al niño corazones ardientes en una canasta. La virgen, erecta sobre una luna menguada la cual descansa sobre la cabeza de tres ángeles. En la parte superior central, dos ángeles coronando a la Virgen.</p>								

Capítulo V

MOVILIARIO COLONIAL

*Soy de la vieja escuela,
respeto a mis padres, saludo,
sede el asiento a personas vulnerables
y cuido mi patrimonio cultural*

Wilson Salas Álvarez

MOBILIARIO COLONIAL

El mobiliario en el desarrollo del mundo ha creado un sin número de muestras, las primeras elaboraciones dejan marcando en la historia materiales, técnicas artísticas que han sido el inicio para que evolucione el intelecto artístico del ser humano.

Las antiguas civilizaciones han dejado evidencias de mobiliarios a partir de una simple silla de piedra con diversas formas de divinidades como Dioses cercanos o semejantes a su naturaleza. Varios ejemplares de muebles empiezan a dejar rasgos en su imperio a partir de migraciones o colonizaciones, donde sus objetos se conservaron en buen estado debido al ambiente impenetrable, se evidencia que tenían avances técnicos y formales que daban respuesta a su universo existencial. Coexisten algunos aportes tipológicos, la silla, las mesas auxiliares de tres patas entre otras. Así llegan varias absorciones de culturas y costumbres a América Latina.

En la época de la Colonia, en el Virreinato del Perú, que comprende los actuales territorios de Perú y parte de Ecuador, el ingreso del mobiliario a estas tierras fue a partir de los siglos XVI, VII, XVIII, los cuales fueron evolucionando gracias a aportaciones extranjeras y mano de obra nativa, el resultado de esta mezcla fue único, lujoso y conservado, el mobiliario en tierras ecuatorianas tuvo su mayor auge en la época Republicana.

La afamada escuela Quiteña, aparecida unos pocos años después de la conquista. El ingreso de varios maestros, técnicas y estilos de Europa, entre ellos se destacan el renacimiento, manierismo, barroco, rococó neoclasicismo, estos se irían acoplando a las expresiones ornamentales materiales propias de la zona conquistada, creando nuevas expresiones estilísticas. Fueron los arquitectos, carpinteros, doradores, estofadores, entalladores que trajeron la experiencia, la formación y dirección de talleres, el estilo migratorio y los esclavos fueron quienes inspiraron un arte diferente en el mobiliario de las tierras ecuatorianas.

La elaboración del mobiliario fue de uso utilitario y en su mayoría religiosos, los primeros muebles elaborados fueron rústicos, básicos y eficientes, muy relacionado con la naturaleza

divina, ya que los colonizadores se asentaron en tierras Andinas donde existen un sinnúmero de árboles de diferentes tipos de maderas, quebracho blanco y colorado, el inti que se utiliza para hacer horcones, para carpintería el chañar y el algarrobo, el anoche, el garabato, el cardón,²⁶ que sirvieron para que amueblaran los templos y casas, fueron pocas las muestras que introdujeron a tierras sureñas, entre ellas el mueble cubierto con cuero, técnica conocida como el guadamecil, entré otras muestras estuvo el bargueño, el arcón, la arqueta, el armario, el sillón misional, el escaño o asiento múltiple, la cama, la cuna, la cómoda y el escritorio²⁷ Cabe resaltar esta parte ya que la mayoría de ejemplares en muebles como los contenedores llegaron de España durante el siglo XVI.

Este mobiliario inspiró a artesanos, maestros entalladores y doradores autóctonos que, adecuadamente adiestrados, fueron capaces de construir ejemplares tales como, arcones, bargueños, armarios y camas con altos baldaquinos muestras con las que empezarán a crear diseños autóctonos con un toque especial en el arte mobiliario ecuatoriano. Pero el mueble no llegó, solo trajo consigo una variedad de técnicas para decorar la mueblería, aquí se ha citado algunas técnicas de superficie para el acabado del mueble, pan de oro, lacas de origen oriental o la autóctona llamada barniz de pasto; junto con policromías, trabajos con carey, concha perla, cuero y marfil.

Es muy importante resaltar que este tipo de mueble solo poseían gente pudiente de la época, gente de la realeza, ya que por su escaso conocimiento en tierras Andinas era muy costoso la elaboración. Todo el proceso de conquista, asentamiento generó una nueva población mestiza la que creó una variedad de mobiliario.

Estas muestras en la colonia se podían encontrar en iglesias, haciendas y casas de gente pudiente, algunos ejemplares se han logrado recuperar y conservar, su exhibición se logra encontrar en algunos museos, iglesias, centros culturales del Centro Histórico de Quito,

pueblos ciudades con tendencias coloniales. En el Museo de arte Colonial mediante un recorrido de toda la casa, aparte de conocer paso a paso la historia, se observa una variedad de baúles cubiertos de cuero repujado, vargueños con decoraciones de incrustaciones de diferentes maderas y tipo de conchas, sillas, mesas, escritorios, pianos con acabados y decoraciones con motivos naturales, o de gente de la realeza.

A continuación, mediante fichas técnicas conozcamos un poco acerca del mobiliario del Museo.


BARGUEÑO

Cod.CCE	Nombre	Bien Cultural	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-1135-1	Escritorio o Bargueño	Mobiliario	XVIII	Madera	Taracea con agarraderas de hierro	85,5	60,5	EP/Sala 1


ICONOGRAFÍA

En la época se conocen como escritorios o contadores dorados o policromados y comienzan a aparecer hacia 1600 en Europa y en América. El bargueño era, concretamente, un escritorio móvil con una tapa, dos asas laterales y llaves para impedir el acceso a personas ajenas. Podíamos describirle como el típico portátil de la época, con la diferencia de ser además un mueble altamente decorativo en el que no está reñida la utilidad de sus elementos con el trabajo artístico. Si prescinde de la tapa y de las asas toma el nombre de papelera.

	ESCRITORIO (BARGUEÑO)								
	Cod.CCE	Nombre	Bien Cultural	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1135-1	Escritorio (Burgueño)	Mobiliario	Transición al Siglo XVIII	Madera	Marquetería con incrustaciones de carey y hueso, pirograbado.	85	57	EP/Sala 2.15
ICONOGRAFÍA									
<p>Decorado con embutidos de línea recta, lleva una cerradura de hierro en forma roseta.</p> <p>Tiene once (11) cajones y son enmarcados en carey y el centro es de hueso en donde van representaciones de figuras de animales, son cuadrados y rectangulares.</p> <p>El cajón central, que es el principal lleva grabado la forma de la Virgen con el Niño en sus brazos.</p> <p>Tiene tiraderas en forma de gotas, que son hechas de plata.</p>									


	BARGUEÑO								
	Cod. CCE	Nombre	Bien Cultural	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1264-1	Escritorio (Burgueño)	Mobiliario	XVII	Madera, pergamino, cuero y marfil	Ensamble.	107,5	68	EP/ Sala 3.12
ICONOGRAFÍA									
<p>Formato frontal, rectangular vertical, las caras laterales y superior, tienen taracea mudéjar en forma geométrica, con embutidos de marfil; en la cara frontal se puede ver 21 espacios cerrados por cajones decorados con dos columnas salomónicas de marfil a cada lado, en las que se ve los rastros de pan de oro; en el medio de cada uno se ubica una a ladera de metal con forma de escudo, o una cerradura. En la parte inferior se ve cuatro cajones a los extremos, dos a cada lado, más anchos que altos, junto a ellos dos cajones más, con frontoncillo semicircular cortado y un cajón central más ancho que los otros, en total siete cajones, teniendo tres de ellos cajón inferior secreto. Este escritorio no tiene tapa.</p>									


	BARGUEÑO								
	Cod. CCE	Nombre	Bien Cultural	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1129-1	Escritorio (Burgueño)	Mobiliario	XVII	Madera.	Taracea.	89	63	EP/ Sala 2.11
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Floral De forma rectangular, sus tres caras son decoradas con embutidos florales.</p> <p>Lleva ocho cajones rectangulares de 22 cm con tiraderas en forma de argollas circulares de metal (sujetas por el interior del cajón con cabestro).</p> <p>Dos (2) cajones rectangulares de 34 cm x 121/2 cm con tiraderas en forma de argollas de metal (sujetas por el interior del cajón con cabestro).</p> <p>Dos (2) cajones rectangulares de 401/2 cm x 0.91/2 cm con tiraderas en forma de argollas de metal, sujetas por el interior del cajón con cabestro.</p> <p>Dos (2) cajones rectangulares de 0.71/2 cm x 23 cm con dos (2) cajones interiores. Cada cajón, columnas entorchadas.</p> <p>Un cajón rectangular de 23 cm por 161/2 cm con agarradera circular de metal sujeta en el interior del cabestro.</p> <p>Como decoración lleva una Virgen con niño Jesús en su brazo izquierdo báculo, en la mano derecha coronados, a sus costados dos (2) cabezas de ángeles alados (lleva secretor) cajón secreto.</p> <p>Todos los cajones llevan decoraciones zoomorfas, onistomórfas y antropomorfas.</p>								

	BARGUEÑO								
	Cod. CCE	Nombre	Bien Cultural	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1264-1	Escritorio	Mobiliario	XVII	Madera.	Ensamble	107,5	68	EP/ Sala 3.12
	ICONOGRAFÍA								
	<p>Formato frontal, rectangular vertical. Las únicas caras que no están decoradas, son: la que da a la pared (atrás) y la que está sobre la base; las caras laterales y superior, tienen taracea mudéjar de marfil; en la cara frontal se puede ver 21 espacios cerrados por cajones o puertas, todos ellos decorados con dos columnas salomónicas de marfil a cada lado, en las que se ve los rastros de pan de oro; en el medio de cada uno se ubica una alacena de metal con forma de escudo. La división de los cajones se realiza en tres filas horizontales, cuatro de ellos con cajón inferior secreto. La fila del medio tiene dos puertas en los extremos, junto a ellos hay cuatro cajones, dos a cada lado, más anchos que altos, y en el medio otro cajón en total cinco cajones, uno de ellos con cajón inferior secreto, y dos puertas. En la parte inferior se ve cuatro cajones a los extremos, dos a cada lado, más anchos que altos, junto a ellos dos cajones más en total siete cajones, teniendo tres de ellos cajón inferior secreto. Este escritorio no tiene tapa.</p>								

Acabamos de dar a conocer mediante fichas la obra perteneciente al Museo de Arte Colonial. Es muy importante mencionar que, al principio de la primera sala con el Nombre de la Fe, inicia un recorrido muy importante ya que en una breve reseña histórica cuenta sobre las órdenes religiosas sobre el papel que cumplieron mediante la Colonia en la ciudad de Quito. Es de mucha importancia, así mencionar que el Museo cuenta también con una sala de obras en miniatura cuyos materiales son de hueso, marfil, madera, piedras etc.

Y por no dejarlo desapercibo el recorrido por los pasajes de la casa nos lleva a ir admirando una colección de utensilios de plata, colección numismática y una estantería llena de porcelana y cerámica muy lujosa utilitaria de la época.

	Baúl con Inscripción								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1141-1	Baúl (con inscripción)	Anónimo	XVIII	Madera	Ensamble	45,5	1,02	EP/Sala 1
ICONOGRAFÍA									
<p>El baúl o también conocido como arcón o cofre, su origen a partir del antiguo Egipto, estos eran elaborados en madera con placas de hierro o bronce, les colocaban llave y cerradura para su protección.</p> <p>Este Baúl se caracterizó aparte de los primeros baúles ser tallados, decorados con pinturas o cubiertos con telas, el soporte fue forrado con cuero utilizando la técnica del repujado, dándoles varias formas decorativas</p> <p>A partir del siglo XVIII, no era novedoso encontrar en salas de reuniones, conventos y gente pudiente este tipo de baúl.</p>									



Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
03-12-08-1142-1	Baúl	Anónimo	XVIII	Madera y cuero	Forrado en cuero, repujado	30	1,13	EP/Sala 1

ICONOGRAFÍA

Técnicas de elaboración:

Madera policromada

Madera ensamblada decorada con incisiones.

Madera revestida con cuero repujado, policromado, hierro martillado y cincelado.

Madera recubierta con cuero repujado, policromado y hierro forjado.

	Silla								
	Cod.CCE	Nombre	Autor	Siglo	Soporte	Técnica Decorativa	Alto	Ancho	Sala
	03-12-08-1151-12	Silla	Anónimo	XVIII	Madera	Ensamble y talla	1,17	44,5	EP/Sala 1
ICONOGRAFÍA									
<p>A partir del siglo XIV, se presume que las sillas ya existían en formas de banco, vestigios que dejaron los egipcios, los que dejaron un aporte en el conocimiento de estas. Mientras iba evolucionado, fue colocando espaldares y fue el inicio de las llamadas de sillas que conforme el tiempo su avance fue excepcional. Los artesanos en la época colonial se encargaron de elaborar muebles y objetos, en el siglo XVIII la sillería estaba tallada, forrada y tapizada.</p> <p>Técnicas de elaboración:</p> <p>Madera tallada y barnizada cuero repujado</p> <p>Madera tallada y barnizada cuero repujado, policromado y dorado (sillas fraileras)adera tallada, barnizada y tapizada con tela.</p>									

Es muy importante mencionar que, en la primera sala llamada En nombre de la Fe, inicia un recorrido muy importante ya que en una breve reseña histórica cuenta sobre las órdenes religiosas sobre el papel que cumplieron mediante la Colonia en la ciudad de Quito.



Y por no dejarlo desapercibo el recorrido por los pasajes de la casa nos lleva a ir admirando una colección de utensilios de plata, colección numismática y una estantería llena de porcelana y cerámica muy lujosa utilitaria de la época.



Cerraduras y llaves



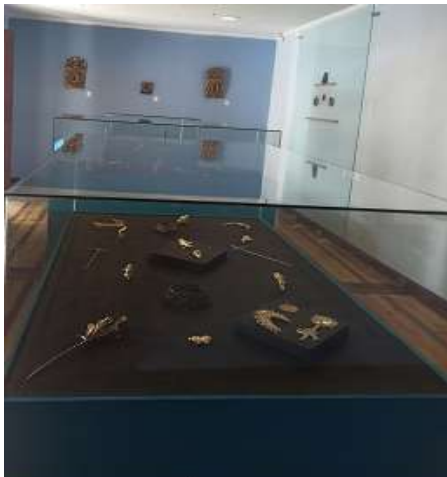
Utensilios de plata



Monedas

Sala de miniaturas

En esta sala que se encuentra en el patio posterior de la casa se exhiben miniaturas con motivo religiosos, utilitarias de la época.



Capítulo VI

EJEMPLOS DE RESTAURACIÓN DE TÉCNICAS COLONIALES

*“Los valores culturales
no van a cambiar
con la corrupción y la tecnología”*

Patricio Asadobay

RESTAURACION DE OBRAS PATRIMONIALES

En Quito y otras ciudades, al pasar del tiempo se ha recuperado ejemplares muy importantes de la época colonial, gracias al Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y a otras organizaciones que han contribuido a favor del Patrimonio Artístico y Cultural del Ecuador. El FONSAL, en la actualidad Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, fue creado después del terremoto de marzo de 1.987 que afectó la estructura de algunas de sus edificaciones; que es imprescindible proteger, conservar y restaurar los bienes culturales que pertenecen a la nación.

Gracias a estas instituciones y personas capacitadas con el mismo fin de recuperar, conservar el Patrimonio del Ecuador, el mismo que cuenta con un sin número de obras rescatadas, conservadas que ha resaltado a nuestro país otorgándole como Quito Patrimonio de la Humanidad.

Técnicos Restauradores, Artistas, Artesanos han puesto su aporte en conocimientos y habilidades Aplicadas en trabajos prácticos, técnicos e informativas, creando fichas, levantamientos de obras, informes, respaldos digitales de todos los trabajos ejecutados para que la nueva generación se pueda alimentar de conocimiento acerca de nuestra identidad cultural la cual ha conllevado a obtener un espectacular Patrimonio.

A continuación, observaremos ejemplares de informes del antes, durante y después de los procesos de restauración, Cabe resaltar que los procesos de intervención he informes de restauración se los realiza de acuerdo al estado de la obra, no siempre tienen la misma regla que cumplir o problema que resolver.

RESTAURACIÓN EN ESCULTURA

INFORME DE ACTIVIDADES DEL CONTRATO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA ESCULTRURA DEL PADRE ETERNO PERTENECIENTE AL CONVENTO DE LAS MADRES CONCEPTAS DE QUITO.

CONTRATANTE:

CONTRATISTA: TEC. NELLY MEZA FARJAN.

1. INTRODUCCIÓN.

Dentro de las actividades del contrato para la intervención de la escultura del Padre Eterno, perteneciente al Convento de las Madres Conceptas de Quito, se tomaron las decisiones de realizar actividades de conservación y restauración de la escultura de madera que reposa en las instalaciones, donde se pudieron evidenciar deterioros en bases de preparación, policromía, encarnes y además la estructura de este se encuentra inestable.

En la propuesta presentada para la escultura del Padre Eterno, se tomó en cuenta actividades como limpieza superficial, preservación total, consolidación de la estructura de madera, de los estratos pictóricos, el velado de protección en zonas críticas, limpieza profunda, reintegración de capa de preparación, reintegración pictórica en zonas afectadas, se propuso realizar reforzamiento en la estructura. Adicional se detalló los materiales que fueron empleados para la intervención.

Finalmente, el presente informe se detalla el estado de conservación de la escultura antes de realizar el tratamiento de conservación y restauración, sus indicadores de deterioro y los tratamientos sugeridos y ejecutados.

2. ANTECEDENTES DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN ANTES DE LA INTERVENCIÓN.

El estado inicial de la escultura del Padre Eterno presenta daños en la capa pictórica, y en la estructura de madera. Como antecedente se puede mencionar que la escultura se encontraba abierta en la mitad debido a los factores ambientales que accionaron la madera.




Foto 1. Estado inicial de la escultura del Padre Eterno, antes de la intervención.

3. DETALLE DE DETERIOROS

Los deterioros presentados en la escultura son los siguientes:

INDICADOR DEL DETERIORO	SECTOR	FOTOGRAFÍA
<p>Suciedad superficial:</p> <p>La escultura presentaba acumulación de suciedad, excremento de insectos, tanto en dorados como en encarnes, polvo ligero incrustado en su totalidad y en algunas partes colocación de elementos extraños como por ejemplo clavos, alambres en forma de colgantes para la escultura.</p>	<p>Foto 2. Antes de la limpieza en los encarnes.</p> 	<p>Foto 3. Acumulación de la suciedad.</p> 
<p>Inestabilidad de la estructura</p> <p>La madera presentaba en algunas zonas desgastes de madera por el ataque de xilófagos, se encontraba partida en dos, la cual hacia perder su estabilidad estructural.</p> <p>Faltantes de los dedos pulgar e índice de la mano derecha.</p>	<p>Foto 4. Inestabilidad de la estructura.</p> 	<p>Foto 5. Ataque de Xilofagos</p> 

<p>Grietas en la madera.</p> <p>Se encontró una grieta profunda la cual estaba ubicada en la cabeza, rostro, pecho, espalda.</p>	<p>Foto 6. Grieta profunda</p> 	<p>Foto 7. Grietas profundas que atraviesa la escultura.</p> 
<p>Faltantes en la base de preparación y policromías: Se evidencia en varios faltantes de base de preparación, dorado y encarnes.</p> <p>Grietas en la madera, se presume que fueron debido al proceso climático de la madera y a la manipulación de la misma.</p>	<p>Foto 8. Perdida de capa de preparacion y dorado.</p> 	<p>Foto 9. Perdida de la capa pictórica en encarnes</p> 

1. INTERVENCIÓN DE LA OBRA.

Con todos los indicadores de deterioro expuestos anteriormente, la intervención directa de restauración y conservación fue la siguiente:

Limpieza superficial.

Antes de iniciar la intervención, se procede al retiró del polvo superficial de toda la escultura. Se usó una brocha suave y aspiradora, delicadamente previendo talvez algún desprendimiento de la capa pictórica.



Foto 10. Limpieza superficial

Preservación: La escultura del Padre Eterno, fue totalmente cubierta en las partes de madera vista con preservante (germicida e insecticida biodegradable a base de piretrinas sintéticas, para tratamientos de maderas, de elevado nivel de penetración) la colocación del preservante se realizó con brocha y por inyección. (se aplicó 2 capas en varias sesiones)



Foto 11. Aplicación de preservante por inyección en excavaciones de xilófagos.

Consolidación: Inyección de paraloid b-72 en porcentajes del 5% al 10 %, disuelto en thinner acrílico. se lo realizo a través de los agujeros dejados por los xilófagos, en zonas que no afecten la obra. Las sesiones se repitieron 2 veces, hasta su saturación. La pieza consolidada se quedó encapsulada con polietileno para lograr una mayor penetración del producto.



Consolidación de la base de preparación y policromías.

Con coleta (Cola orgánica), al 20%, se procedió a consolidar con un jeringa y pincel puntualmente en zonas que se estaba desprendiendo la capa pictórica y dorados, con precaución para no afectar la pintura, se eliminó los excedentes de adhesivo.



Foto 13. Consolidación capa pictórica.

Reforzamiento estructural. - La escultura presentaba una grieta vertical en el medio de la escultura, debido al ensamblaje de madera para ser tallada al inicio, la cual con el tiempo fue abriéndose, se podría decir que fue debido a la saturación climática, al mal uso del pegamento. Por lo cual se procedió con agua alcohol a humedecer la grieta para abrir en su totalidad, limpiar el pegamento deteriorado. Se procede a encolar nuevamente la grieta, utilizando cola de carpintero y el reforzamiento con tarugos de madera de cedro con la finalidad de volver a reforzar el ensamblaje, Se completó los dedos de la mano derecha, Cabe Resaltar que esta grieta ya fue anteriormente intervenida.



Foto 14. retiro de colas deterioradas



Foto 15. Reforzamiento estructural con tarugos de madera de cedro y cola de carpintero.

Limpieza de encarnes y policromías

Previamente hechas las pruebas de solubilidad, se retiró la suciedad que se encontraba impregnada en encarnes con tri citrato de amonio (Tac), al 2%. Y en el esgrafiado con gel de Xilol. (pintura decorativa).



Foto 16. Limpieza del encarne y dorado

Reintegración de base de preparación

Una vez limpia la zona de perdida , se aplico la base de preparación, la cual fue compuesta por cola animal previamente tratada, carbonato de calcio y miel de abeja , en varias capas, hasta nivelar la superficie requerida, se pulio la superficie, la que quedo totalmente lisa y limpia de asperezas.



Foto 17. Reintegración base de preparación .



Reintegración de color de encarnes y dorados.

Para la reintegración de color se utilizó pinturas acrílicas marca Widson & Newton , la entonación se la trabajo tomando en cuenta un tono que asemeje al original, la cual se aplicó sobre la reintegración de bases de preparación . Y para el dorado se utilizó el bol de armenia y laminas de pan de oro.



Foto 18. Reintegración de color y dorados

Colocación de capa de protección

Finalmente, para la protección del estrato pictórico de la escultura, de agentes ambientales como la luz, los cambios climáticos y la polución, se aplicó una capa transparente de cera microcristalina, pulida con algodón y media nylon.



Foto 21. Colocación de cera microcristalina

1. FOTOGRAFIA DE LA OBRA ANTES Y DESPUES DE LA INTERVENCIÓN.



RESTAURACIÓN EN PINTURA DE CABALLETE.

INFORME FINAL DE ACTIVIDADES DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA PINTURA DE CABALLETE DE LA IMAGEN DE SAN JOSÉ PERTENECIENTE AL CONVENTO DE LAS MADRES CONCEPTAS DE QUITO.

SEPTIEMBRE – OCTUBRE 2022

4. INTRODUCCIÓN.

Dentro de las actividades del contrato para la intervención de la pintura de caballete de San José, perteneciente al Convento de las Madres Conceptas Quito. Observando varios deterioros en el soporte, bases de preparación, capa pictórica, los mismo que se encontraban sin bastidores técnicos y enrollados. Se tomaron las siguientes decisiones para las actividades de intervención; limpieza superficial, consolidación total de la base de preparación y de los estratos pictóricos, eliminación de barnices, el velado de protección en zonas críticas, limpieza profunda, reintegración de capa de preparación, reintegración pictórica en zonas afectadas, bandas de extensión, re entelado del soporte en la obra que amerite, también se propuso la elaboración de bastidores técnicos en madera de cedro y tapa cantones . Adicional se detalló la lista de materiales que serán empleados para la intervención.

Finalmente, el presente informe detalla el estado de conservación de la obra antes de realizar el tratamiento de conservación y restauración, sus indicadores de deterioro y los tratamientos sugeridos y ejecutados.

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN



Foto 1. "San José con niño en brazos"

2. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El cuadro tiene la representación de San José con niño en brazos, está simbolizado en un fondo de paisaje celestial de color turquesa y arbustos verdes con negro. San José de pie, viste una túnica de color verde, cubierta de un manto rojo y forro café, el rostro es sereno con la mirada dirigida hacia el frente. En sus brazos sujeta al niño Jesús, el cual viste con

una túnica de color lila los pies descalzos, en la mano izquierda sujeta un ramo de azucenas y con el brazo derecho abraza el cuello de San José.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN ANTES DE LA INTERVENCIÓN.

Marco y Bastidor(inexistentes).

La obra estaba en mal estado, la misma que se encontró enrollada.

La capa pictórica y la base de preparación se encontraba con desprendimientos superficiales.

La capa de protección oxidada la que se encontraba esparcida en ciertas zonas que servía para acumulación del polvo. Existía faltantes de capa pictórica, desgastes, como también faltantes pequeños de soporte.



Foto 2. detalle de la pintura parte frontal

Soporte. (Reverso de la obra)

El Soporte inestable.



Foto 3. detalle del soporte.

4. INTERVENCIÓN Y TRATAMIENTOS REALIZADOS.

Los procedimientos a continuación detallados, han sido resueltos con la finalidad de conservar el bien cultural y efectuados de forma directa en la obra.

Desinfección de la obra.

Por medio de aspersión, se aplicó fungicida al reverso de la obra para eliminar cualquier microorganismo u hongo presente. El fungicida estaba compuesto por el 50 % de FUNGIBAC (nombre comercial) y 50 % de alcohol, para garantizar mayor eficacia del proceso y su rápida evaporación.



Foto 4. Aspersión de fungicida.

Limpieza superficial

Este proceso se realizó con herramienta menor y una aspiradora, se limpió el polvo superficial del anverso de reverso de la obra minuciosamente con el fin prevenir cualquier desprendimiento de la capa pictórica.



Foto 5. Limpieza superficial con aspiradora y brocha en el reverso de la obra

Barniz inicial previo al velado

Como método de aislar la capa pictórica de algunos de los procedimientos, se aplicó una capa de protección (barniz dammar con una concentración del 5% en solvente hidrocarburo) por método de impregnación.

Corrección de bordes

Por medio de calor con una plancha se procedió a corregir el plano de los bordes, como interface y aislante de la plancha se utilizó un papel sintético (melinex) en la inferior y una tela lino gruesa en la parte superior.



Foto 6. Detalle deformación en Bordes

Velado de protección

Para facilitar el manejo de la obra, se adhirió papel japonés con cola de conejo disuelto al 7% en agua destilada con aditivos miel de abeja, hiel de buey y preservante propóleo, ayudado por una brocha.



Foto 7. Velado de protección

Colocación de bandas de papel Kraft

Para fijar la pintura al mesón técnico con el fin de ayudar a la tensión y corrección de las deformaciones del lienzo, se utilizaron tiras de papel Kraft con adhesivo en el perímetro.



Foto 8. Colocación de bandas de papel Kraft

Consolidación de estratos.

Antes de que seque el adhesivo del velado, con temperatura media de una plancha se introdujo calor para que el adhesivo cohesionara a los estratos constitutivos del cuadro.



Foto 9. Aplicación de calor, previa humectación del velado, con una protección de papel melinex.

Limpieza de soporte

El proceso de limpieza de soporte en primera instancia se procedió al retiro de elementos extraños (plástico, costal, tela) los estaban tapando los rotos, huecos de la pintura, la extracción de las mismas se realizó con humedad y herramienta menor. Finalmente se retiró el polvo y suciedad impregnados en el soporte del cuadro por medio de humedad (carbodimetil celulosa) y bisturí.



Foto 10. Limpieza de soporte.

Consolidación de fibras, estratos y re entelado con BEVA GEL (filtraciones).

Este procedimiento consiste en la aplicación de una disolución de Beva Gel al 15 %, en un solvente hidrocarburo (agua ras), La mezcla se le coloca en el soporte con ayuda de herramienta menor. Después de 24 horas de evaporado el solvente, se adhiere la tela de lino sobre el soporte antiguo a base de calor de una plancha, la función sirve para activar el adhesivo y penetre en los estratos constitutivos de la obra y quede un solo cuerpo.



Foto 11. Aplicación de solución de BEVA 371.

Develado.

Con ayuda de humedad, se retiró el papel japonés previamente colocado en el proceso de velado, también se utilizó herramienta menor.



Foto 12. Develado.

Limpieza profunda de capa pictórica.

Previamente realizadas las pruebas de solubilidad, se retiró la suciedad que se encontraba encima de la capa pictórica, con tri citrato de amonio al 2%, disuelto en agua destilada y un isópodo de algodón húmedo con esta disolución.



Foto 13. Limpieza de capa pictórica.

Tratamiento de injertos y parches.

El proceso de preparación de parches para las zonas faltantes consistió en tomar las medidas sobre mica, la medición en mica sirvió para crear los injertos que serían colocados sobre los faltantes. Estos injertos fueron realizados con lino de gramaje grueso, material lo más parecido a la tela original. El proceso de adherencia de los injertos se realizó con xilol más Plectol al 50%. (resina acrílica pura termoplástica de media viscosidad en dispersión acuosa) Una vez consolidados, se procedió a aplicar calor localizado en la zona, resguardando con melinex la capa pictórica.



Foto 14. tratamiento de injertos y parches

Reintegración de base de preparación.

Como técnica se ha empleado empastes y texturas al pincel, la cual se va colocando de sesión en sesión de acuerdo al grosor que requiera la capa original de preparación y pictórica se la aplica obviamente donde hubo pérdidas puntuales.

La cual está compuesta por carbonato sincronizado, PH neutralizado, miel de abeja y propóleos (estuco). Para luego ser ligeramente afinada con una lija fina.



Foto15. Reintegración de base de preparación

Montaje de la pintura al bastidor técnico

Para el montaje de la pintura al bastidor técnico, se inició con una marcación de una medida exacta del perímetro de la pintura al bastidor, para lo cual se utilizó grapas técnicas, estas se colocaron en los laterales de forma alternada con la cual se aplicó una tensión uniforme, como herramienta menor se utilizó pinzas de tensión.

Reintegración de capa pictórica.

Posteriormente de la reintegración de color se incorporó el barniz de retoque sobre toda la superficie pictórica.

Reintegración de los faltantes de capa pictórica, este proceso se lo realiza después del proceso del estuco o reintegración de base de preparación, en el cual fue empleado maimeris como material adecuado para reintegraciones pictóricas.

El maimeri, es un tipo de acuarela elaborada para intervenir bienes culturales. En el proceso de la reintegración su efecto es de perfección y pureza de color, tiene una resistencia a la luz, y la aplicación se la realiza en capas muy diluidas. Como técnica de reintegración se ha utilizado el rigatino, sus efectos logran hacer posible la lectura de las partes añadidas a la obra que se está restaurando, respetando así los criterios modernos de carácter distintivo. Esta técnica está dirigida sólo al tratamiento de la capa pictórica, no obstaculiza la visión general de la obra, se homogeniza su unidad volumétrica y estilística.



Foto16. Reintegración de capa pictórica.

Aplicación de barniz de protección final.

Finalmente, para la protección del estrato pictórico de agentes ambientales como la luz, los cambios climáticos y la polución, se aplicó una capa transparente de barniz por medio de aspersión, el barniz aplicado es semi brillante para que permita la óptima lectura de la obra. Por último, se colocó tapa cantones en todo el perímetro del bastidor para mejor estabilidad y tensión de la pintura.

“FOTOS FINALES DE LA PINTURA DE CABALLETE DE SAN JOSÉ ”

Foto 17. Anverso y reverso de la obra.

GLOSARIO DE PALABRAS

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Artes coloniales: Propio de una situación colonial. En las distintas colonizaciones se produce la introducción de las formas artísticas del colonizador en el espacio previamente ocupado.

DMQ: Distrito Metropolitano de Quito

Escuela quiteña: son las expresiones artísticas (pintura, arquitectura y escultura) que nacieron en Ecuador durante la época colombina. Su desarrollo tuvo como escenario la Real Audiencia de Quito, hecho que ayudó a darle el nombre con el cual es reconocida.

Técnica de pan del oro: lámina muy fina de oro en un proceso llamado batido, y es fabricado de forma artesanal por el batihoja

Escultura: Este arte fue influenciados en América por Hernán Cortez de descendencia sevillana, tomando como una herramienta la religión, elaboró muchas imágenes con rostros dulces como niños Jesús, nacimientos.

Pintura: La pintura aparte de que se usó como doctrina fue una decoración para los claustros y refectorios. Las técnicas de pintura: se dividen de acuerdo a cómo se diluye y fijan los pigmentos al soporte a pintar. Este estilo se caracterizó por tener abundancias de elementos decorativos y colores.

Taraceado: Es el arte de incrustar pedazos de madera de distintos colores, en la que se puede además incluir hueso, plata, nácar y conchas. De las antiguas técnicas empleadas en la taracea, cabe mencionar el "hilo de viruta", trabajada con delicadas "espigas" de madera y que, debido a su laboriosidad, en la actualidad casi no se emplea.

Alto Relieve: Después de trazar la pieza de madera, se rebaja el material sobrante con la ayuda de gubias y formones.

Bajo Relieve: Se logra las formas deseadas, rebajando la madera hacia el interior de la pieza, para lo cual se emplean buriles, brocas de rebaja, gubias o "tupis".

Ojos de vidrio: para la elaboración, se utilizan pedazos de bombillas o lámparas (en la Colonia se utilizaba vidrio). Estos pedazos son colocados sobre moldes de ladrillo refractario, generalmente realizados por los mismos artesanos. El molde contiene huecos de varios diámetros, según la necesidad y tamaño de cada imagen. Con la ayuda de un soplete a compresión se calienta con cuidado el vidrio para lograr la forma deseada. Para la instalación de los ojos, se hace una incisión en la madera desde la parte de atrás del rostro y se pegan los pedazos de vidrio con yeso y cola.

Una vez pegados éstos, se pinta el punto correspondiente a la pupila en la dirección que se desee.

Estucado: En las piezas que se desea aplicar color, oro, el primer paso es el estucado, consistente en la aplicación de siete capas de cal, albayalde, tiza o carbonato de calcio con aglutinante (cola de res o cola de conejo), cada capa, una vez secada, es lijada.

Colocación de pan de oro: Para ello es necesario la utilización de una polonesa (brocha muy delgada elaborada de pelo de camello.), la polonesa es frotada en el cabello del artesano para darle magnetismo y poder recoger el pedazo de hojilla de pan de oro, cuando la lámina de oro ha sido aplicada se deja secar por un lapso de tiempo que varía entre ocho y veinticuatro horas y finalmente se pule o bruñe la pieza con una espátula con punta de ágata, asentando con fuerza para resaltar el brillo del oro.

Encarnado Antiguo: a la pieza previamente estucada se le aplica el albayalde es una mezcla a base de óxido de plomo y óleo color carne. Además, se añade el rubor o color rojizo en la parte de las mejillas.

Es necesario aplicar el albayalde algunas veces para que quede bien pulido. En la Imaginería Colonial, la última pulida del encarnado se realizaba con vejiga de cordero (remojada siete días para eliminar el olor) el objetivo era dar el brillo, acentuar el color para el acabado final.

Esgrafiado: Luego de dorar o platear la pieza, se aplica color con óleo o acrílico fino y sobre esta capa se dibuja diseños con una punta afilada de madera hasta llegar a la superficie dorada o plateada logrando diseños brillantes en bajo relieve.

Estofado: Es la aplicación de pasta con aglutinante, formando detalles finos de diseños, formas diversas y sobre ellas se colocaba pedazos de láminas de oro. Esta técnica se realizaba sobre una escultura esgrafiada la suma de las dos técnicas daba como resultado una decoración exuberante y lujosa propia de la colonia.

Chinesco: Sobre la pieza estucada se coloca plata laminada para luego dar una capa de color elaborada con pigmentos naturales, suave aplicación sobre la base dorada o plateada, generando así un brillo metálico. En el Chinesco los colores que destacaron fueron el carmín, rojo, verde, Amarillo y púrpura.

Talla Religiosa: Arte de someter la materia (arcilla, madera, piedra, etc.) a la forma, con el fin de encarnar, imitando originariamente a los seres vivientes, las realidades del espíritu o del pensamiento, obra del escultor.

Casa museo: Lugares dónde han vivido artistas, escritores, poetas y personalidades de distintos ámbitos. Algunas sólo son una seña de dónde vivió algún personaje, sin quedar rastros de su forma de vida, en otras se conservan algunos objetos y muebles que les pertenecieron.

Policromado: Que está pintado de varios colores.

Pintura Tabular: pintura sobre tabla o simplemente tabla es aquella obra que utiliza la madera como soporte pictórico. La tabla puede presentarse sobre maderas enmarcadas, consiguiendo una apariencia similar a una pintura sobre lienzo, o bien sobre piezas que dan formas a distintos tipos de mobiliarios, los que pueden ir desde cofres, sarcófagos o altares, hasta una diversidad de objetos de uso cotidiano.

Pigmentos: tierras naturales, vegetales solubles en agua y en aceite, que se utiliza en la fabricación de pinturas.

Bargueños o secreteros: mueble de madera con muchos cajones y compartimentos

Taracea: son incrustaciones que comúnmente se usan en la producción de muebles decorativos, donde se insertan en la superficie piezas de madera de diferente color, metales

preciosos, conchas de nácar o a su vez spondylus e incluso diamantes utilizando varias matrices.

Re entelado: El entelado, forración o re entelado es una técnica de restauración de pintura sobre lienzo. Se utiliza cuando la tela de un cuadro se encuentra tan degradada que ha perdido su función de soporte, y por lo tanto hace peligrar la conservación de la pintura.

Restauración: Reparación o arreglo de los desperfectos de una obra de arte, un edificio u otra cosa.²⁸

BIBLIOGRAFIA Y NETGRAFIA

1. <https://museosdequito.wordpress.com/museo-de-arte-colonial/>
2. Fernando Jurado Noboa, Casas del Quito viejo, Quito, Talleres de José Miguel Rodríguez, 1992, p. 52.
3. <https://museosdequito.wordpress.com/museo-de-arte-colonial/>.
4. <https://mydokument.com/calles-casas-y-gente.html>.
5. Netgrafia <https://losladrillosdequito.ibarra>. “monografía del barrio de el tejár”
6. Investigación y transcripción de la escritura “Venta de dos casas de Samaniego Reinaldo a favor de Ángel Saénz y su esposa” (Folios 2023-2699 tomo 5, 1943 – mayo).
7. Verónica Muñoz R. PhD. Mg. Curadora de la Casa de la Cultura -investigación de mayo 2020.
8. **La escultura en el Ecuador** durante los siglos XVI, XVII Y XVIII- José Gabriel Navarro- pág. 111.
9. Andrea Lepage, El arte de la conversión, modelos educativos del colegio de San Andrés de Quito Brown University, USA- pág.- 46
10. José María Vargas, Arte ecuatoriano – pág. 41.
11. José María Vargas, Arte ecuatoriano – pág. 47
12. Tratado de Pintura de Manuel Samaniego (pág.- 1)
13. Tratado de Pintura de Manuel Samaniego (pág.- 5)
14. Migraciones en el diseño de mobiliario con perspectiva histórica. Antigüedad hasta Gastón Girod el siglo dieciocho, Alejo García de la Cárcova e Inés Petrocchi (pág. 120 y 154).
15. <https://www.goraymi.com/es-ec/imbabura/ibarra/artesantias-madera/tallados-artesanales-san-antonio-am1vrlyx1>.
16. Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVI, artífices, obras y comitentes.pag- 1.

17. ARTE COLONIAL QUITEÑO

RENOVADO EN FOQUE Y NUEVOS ACTORES-Carmen Fernández Saavedra y Alfredo Costales Samaniego- pág.- 160.

18. Serie Normativas y Directrices- Guía de identificación de pintura de caballete -pág.30

19. (Álvarez Plata, 2019).

20. Manuel Samaniego -Tratando de Pintura, año 1975 -Editorial “Santo Domingo”pág.112,113.

UNA MIRADA AL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE LA CASA DE LA CULTURA DE QUITO

ISBN: 978-9942-929-20-4

