

QUITO, CIUDAD DE MAESTROS:
ARQUITECTOS, EDIFICIOS Y URBANISMO
EN EL LARGO SIGLO XVII

SUSAN V. WEBSTER

Quito, 2012

Dedico el presente libro a la memoria de mi padre,
Grady Linder Webster,
gran botánico y humanista extraordinario,
quien en mi juventud me enseñó las maravillas del Ecuador
y el encanto del centro colonial de Quito.

QUITO, CIUDAD DE MAESTROS:
ARQUITECTOS, EDIFICIOS Y URBANISMO EN EL LARGO SIGLO XVII

Susan Verdi Webster

1ra. Edición
Ediciones Abya-Yala
12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Teléfonos: (593-2) 2506-247 / (593-2) 2506-251
E-mail: editorial@abyayala.org
Web: www.abyayala.org
Quito-Ecuador

Universidad Central del Ecuador
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Investigación y Posgrado
Centro de Estudios Patrimoniales
Campus Universitario, Quito-Ecuador
Tel: (+593 2) 254 5661
E-mail: iip.fau.uce.ec@gmail.com
Web: www.fau.uce.edu.ec

Comisión Fulbright, Ecuador
Diego de Almagro N25-41 y Av. Colón
Teléfono: (593-2) 222103
[http: www.fulbright.org.ec](http://www.fulbright.org.ec)
Quito-Ecuador

Coordinación editorial: Ximena Carcelén

Diseño gráfico: Daniela Arias

Fotografía: Hernán Lautaro Navarrete
Christoph Hirtz
Susan Verdi Webster

Revisión de textos: Rosamaría Graziani
Ximena Carcelén

Impresión: Imprenta Mariscal

ISBN: 978-9942-09-070-6

Impreso en Quito-Ecuador, Mayo del 2012

ÍNDICE

Agradecimientos	i
Presentación:	iv
Introducción	1
1. Gremios, oficios y maestros indígenas en la arquitectura colonial quiteña	9
2. Ópticas: Andinos y europeos en la construcción del Quito colonial	33
3. La inédita historia de la iglesia de San Francisco	59
4. Arte e identidad en la construcción de la iglesia de Santo Domingo	107
5. La obra arquitectónica del maestro español Juan del Corral	129
6. Arquitectura y obras públicas: La dinastía de los maestros Juan, Francisco y Bartolomé de Fuentes	165
7. Francisco Cantuña: Entre la leyenda y la historia	195
8. Francisco Tipán y la movilidad social y profesional de los maestros indígenas	227
9. Hacia una biografía del maestro arquitecto alicantino José Jaime Ortiz	243
10. Consideraciones finales	257
Apéndice I Cronología familiar de selectos maestros constructores indígenas	265
Apéndice II Contrato entre Gaspar de Borjes y los franciscanos, 1618	271
Lista de ilustraciones	274
Fuentes primarias y bibliografía	282
Bibliografía	283
Índice onomástico y de lugares	290

AGRADECIMIENTOS

El presente libro es fruto de más de una docena de años de investigaciones en archivos quiteños y de otras partes del mundo; por lo tanto, debe su realización a la cordial colaboración de numerosos colegas, instituciones y organizaciones. Quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a cada uno de ellos por su contribución y apoyo a este estudio.

En Quito:

Agradecimientos especiales a la Comisión Fulbright, y su directora Susana Cabeza de Vaca, por su gentil apoyo a lo largo de la investigación; a la Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Investigación y Posgrado, por propiciar el estudio del patrimonio cultural; al Archivo Nacional de Historia, y su directora Grecia Vasco de Escudero; al Archivo Municipal de Historia y su director Jorge Salvador Lara; al Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador; al Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores; al Archivo de la Curia y su director Exquiper Yáñez; al Archivo de la Catedral, especialmente a su director Monseñor Héctor Soria; al Centro Cultural Metropolitano, en particular a Patricio Guerra; al Convento de San Francisco, en particular al entonces Padre Provincial, Monseñor Walter Eras, a los Padres John Castro y Agustín Moreno, al Hermano César Morales; al Convento de la Merced, en particular al Padre Guillermo Hurtado, al Padre Luis Octavio Proaño, ya fallecido, a Marcia Bracero; al Convento de Santo Domingo y en particular al Padre Gonzalo Valdivieso, también fallecido; al Convento de San Agustín, con especial gratitud al Padre Patricio Villalba; a la Compañía de Jesús, en particular al Padre Julián Bravo, recientemente fallecido; a la Parroquia del Sagrario, en particular al Padre Gustavo Riofrío y su sacristán, Sandro Salazar; a la Parroquia de San Roque y en particular al Padre Eduardo Ayala; a la Parroquia del Belén; al Monasterio de Santa Catalina y en especial a la Madre María Mercedes Quintana; al Monasterio de Santa Clara y en particular a su abadesa la Madre Lucila Cabrera; al Monasterio del Carmen de San José y en especial a la Madre Verónica de la Santa Faz Galindo; al Colegio de Arquitectos del Ecuador, al Museo Archivo de Arquitectura, al Ministerio de Obras Públicas, especialmente al Ing. Marcio Cabezas del Departamento de Puentes; a la Hacienda Cusipacha y su administrador Justo Juan Mora; al ex Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural; al Instituto Nacional del Patrimonio Cultural; a la Embajada de España; y la Embajada de los Estados Unidos.

Agradezco a las siguientes personas sus importantes contribuciones, colaboración y apoyo: Marta Albán; José Barrera Barrera; Guillermo Bustos; Nancy Chittenden Waldron; Alex Carrera; Ximena Carrión; Patricio Car-

vajal; Iván Cruz; Ulises Estrella; Carmen Fernández-Salvador; Alexandra Kennedy Troya; Eduardo Kingman Garcés; Jaime Montesinos Fernández de Córdoba; Nancy Morán de Guerra; Jorge Moreno Egas; Segundo Moreno Yáñez; Alfonso Ortiz Crespo; Juan Paz y Miño; Trinidad Pérez; Inés del Pino; Juan Carlos Pinos; Diego Santander; Rosemarie Terán; Héctor Vega; José Vera; Oswaldo Viteri ; y Raymond Waldron. Recuerdo con cariño a las fieles compañeras de investigación en el Archivo Histórico Nacional: Christiana Borchart de Moreno y María Antonieta Vásquez Hahn. Reconozco las importantes contribuciones de Daniela Arias en la diagramación del libro, la cuidadosa edición de los textos por Rosamaría Graziani, y aprecio el aporte de algunas de las hermosas fotos que embellecen el texto por parte de Christoph Hirtz y James Brunker.

Un muy especial reconocimiento merece Ximena Carcelén, sin cuyos múltiples y diversos aportes, consejos y su gran capacidad de organización, el presente libro nunca hubiera visto la luz del día. Agradezco sinceramente su inagotable entusiasmo y su incondicional apoyo a lo largo del proceso de la investigación y publicación del presente libro, así como su destacada y constante dedicación al estudio y divulgación del patrimonio artístico del Ecuador.

En la región andina:

Al Archivo General de la Nación, Lima; a la Biblioteca Nacional de Colombia; a la Diócesis de Pasto, Colombia; Waldemar Espinosa Soriano; Teodoro Hampe Martínez; y María Rostworowski Tovar de Diez Canseco.

En los Estados Unidos de América:

Mis sinceros agradecimientos a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y el National Humanities Center (Allen W. Clowes Fellowship), cuyas valiosas colaboraciones con el proyecto me brindaron el gran obsequio del tiempo y espacio requerido para escribir y publicar el presente volumen. Además, reconozco las importantes contribuciones de la American Society of Architectural Historians, Edilia and François-Auguste de Montêquin Fellowship; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts; American Philosophical Society; National Endowment for the Humanities; American Council of Learned Societies; Renaissance Society of America; Fulbright Foundation/CIES; National Park Service, Archivo del Fuerte San Cristóbal, San Juan, Puerto Rico; al Archivo Histórico Arquidiocesano de San Juan, Puerto Rico, y su directora Else Zayas León; Wilson Library, University of North Carolina Chapel Hill; Latin American Library, Tulane University; University of St. Thomas; y College of William and Mary.

Expreso mi gratitud por la valiosa colaboración y apoyo a las siguientes personas: Elizabeth Hill Boone;

Thomas B. F. Cummins; Oscar Echandi; David Hemsoll; Thomas DaCosta Kaufmann; Duncan Kinkead; James Bartholomay Kiracofe; Kris Lane; Lon Otto; Jeanette Favrot Peterson; Elizabeth Pilliod; Frank Salomon; William D. Sendor; Jeffrey Chipps Smith; Mark Stansbury-O'Donnell; y Edward J. Sullivan.

En España:

Agradezco la muy amable colaboración de Juan Flores Fuentes, Archivero de la Con-Catedral de San Nicolás de Bari, Alicante; Pilar Lázaro de la Escosura del Archivo General de Indias, Sevilla; al Archivo Histórico Municipal de Valencia; al Archivo del Reino de Valencia; al Archivo de Protocolos, Orihuela; a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC, Madrid; a Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera; a Joaquín Bérchez Gómez; y Ángel Justo Estebaranz.

Agradecimientos y galardones muy especiales a mi esposo Hernán Lautaro Navarrete, cómplice de investigación y fotógrafo extraordinario: por su constante apoyo, compañerismo y cariño en todos los aspectos de la investigación, su extraordinaria capacidad de disfrutar y maximizar la potencialidad de los miles de viajes y estancias que hemos emprendido a todas partes del mundo, y por ser el fotógrafo excepcional e incansable que realizó la mayoría las bellas imágenes que enriquecen el texto.

A mi querida madre, Dra. Barbara D. Webster, agradezco y aprecio su incondicional apoyo, sabiduría y amor a lo largo de mi vida.

PRESENTACIÓN

El desarrollo de la investigación histórica nutrido de nuevos enfoques epistemológicos se orienta a diversificar y profundizar la investigación de determinados objetos y sujetos históricos. Éstos en el presente libro “QUITO, CIUDAD DE MAESTROS: ARQUITECTOS, EDIFICIOS Y URBANISMO EN EL LARGO SIGLO XVII” de Susan Webster, corresponden a lo que la autora identifica como “la vida oculta de los edificios quiteños” en atención a la gestión cumplida por una estela poco visible de protagonistas, y por la condición de sus constructores: origen social y étnico, oficio específico, grado de participación técnica, talento e impronta individual, puestos de relieve por una investigación primaria de notable especificidad, cuyas orientaciones abren espacios de investigación sobre los contextos sociales y las variables culturales internas y externas que influyeron en el carácter y personalidad de la producción arquitectónica y urbana local. Las fuentes investigadas y su interpretación revelan el papel no siempre explícito cumplido por actores e instituciones que eventualmente invisibilizaron las relaciones entre los contratantes y comitentes -públicos y privados- con los artistas, artesanos, maestros y constructores -extranjeros y locales-, cuya identidad no podríamos conocer de mantenernos ajenos a sistemáticos procesos de investigación científica como los exhibidos en la presente publicación y desarrollados bajo nuevas ópticas y metodologías de archivo que aportan al interior de la arquitectura local importantes elementos de aproximación al complejo juego de relaciones profesionales, sociales y estamentales que la rigen.

¿Y porqué de la importancia de esta aproximación?: porque el conocimiento del rol cumplido por aquellos actores en atención, los unos al carácter de su gestión como mandantes, administradores de fondos o mecenas, y los otros a su condición de artistas y constructores, cuya identificación de sus roles conduce a una mejor comprensión del proceso de producción artística y arquitectónica en una sociedad provincial como la de Quito, polarizada por relaciones de poder, dictámenes ideológicos, impartición de doctrinas de fe, imposición de principios morales y sujeción a mecanismos de control social y subalternidad colonial.

La combinación de estos factores se expresa en la materialización de un arte, de contenido marcadamente religioso, sujeto a paradigmas, cánones estéticos y preceptos iconográficos invariables; en la producción de una arquitectura sometida a repertorios formales y constructivos provenientes de raíces culturales hispano-árabes y caracterizada por la aplicación del modelo de arquitectura-patio y de sus variantes tipomorfológicas; en la adopción del damero urbano y la consecuente reticularidad de sus vías, portales, plazas y parcelario; y en la aplicación de cuerpos de ordenanzas que afirmaron su expresión y carácter colonial.

Fue todo este conjunto de referencias, normas y condicionantes físicas que supieron asumir, ajustar y variar aquellos artistas y constructores ocultos y casi ignotos.

No obstante, cabe admitir que en la construcción cultural de la arquitectura y la estructura de la ciudad aportaron elementos de identidad local los intangibles culturales, los comportamientos antropológicos, los imaginarios sociales, y el propio paisaje de Quito, ensamblado por montañas, colinas, depresiones topográficas y profundas quebradas, mismas que tornaron individual a esta ciudad -en concordancia con la definición del ‘genius loci’ o ‘espíritu de lugar’ de Norberg Schulz-; elementos que la mostraban contradictoriamente reticular en su traza original, cuando estando llamada a ser irregular por las condiciones morfogenéticas de su asiento, sus fundadores impusieron la ‘voluntad de forma’ y la estructura espacio-funcional del damero, como demostración de que la aplicación del ‘modelo’, junto al protocolo fundacional establecido, más allá de la rigidez de su aplicación, encarnaban una decisión políticamente relevante vista desde la orilla de la administración colonial.

Son estas líneas de especialización progresiva, en el campo de la investigación histórica, las llamadas a aportar nuevos elementos de información y reflexión respecto a los procesos que obraron sobre la construcción de conventos e iglesias de las órdenes religiosas, las edificaciones diocesanas, las sedes de las instituciones coloniales, las infraestructuras y establecimientos urbanos y rurales, y la construcción residencial. De otra parte, sus características identifican variantes de escala y calidad de ejecución, poniendo en evidencia su jerarquía y disponibilidad de recursos, y revelando las interacciones entre arte, oficios artesanales y arquitectura. Sobre estas relaciones transversales y coordinación práctica, existen vastos elementos por investigar, en la resolución de la obra de fábrica, y en la ejecución de elementos ornamentales, de revestimiento y terminación arquitectónica.

De modo similar, el mobiliario que las integra y las obras de arte incorporadas a la arquitectura -portadas, murales, artesonado y retablos entre otras- instan a desarrollar sistemáticos procesos de investigación específica para establecer la magnitud de los aportes creativos locales frente a los modelos externos.

Estos elementos de investigación y la progresiva identificación de los contextos y los protagonistas de los procesos edificatorios de la arquitectura colonial, y luego republicana, permitirán constatar falencias, destacar aportes, y ensayar nuevas lecturas, que conduzcan a ubicarlos y dimensionarlos dentro de una perspectiva histórica apropiada. Estas exploraciones investigativas y los descubrimientos que traen aparejados, son equivalentes a las búsquedas desarrolladas en otros ejes de investigación histórica, que han permitido traer a la superficie nuevas evidencias de los entretelones de la socio-economía y del poder de la administración

colonial de este ‘largo siglo XVII’, como lo apostilla Susan Webster, redibujando sus escenarios, previos y preparatorios al advenimiento de las reformas borbónicas económicas y culturales liberales introducidas por la nueva administración colonial inaugurada en 1700, y que fuera designada para gobernar el Imperio Español -y dentro de sus dominios coloniales, la Real Audiencia de Quito-, en un siglo XVIII signado por cambios profundos en el pensamiento ilustrado, en la ciencia, en la cultura, en la dinámica económica impuesta por la revolución industrial, y en el nuevo escenario de transformaciones políticas que involucró al continente.

Pero en el escenario local los modelos que estuvieron en la base de su actividad arquitectónica y constructiva, los referentes urbanísticos y arquitectónicos provenientes de la tradición romana, los difundidos por la tradición ibérico-europea medieval impregnada de elementos culturales mudéjares, andaluces y mozárabes, los originados en la experiencia del urbanismo de reconquista y repoblamiento ibérico conectados al otro lado de los Pirineos con las experiencias del urbanismo planificado de las bastides francesas; las utopías urbanas renacentistas que tuvieron eco en algunas experiencias coloniales, la influencia de tratados de arquitectura difundidos por las órdenes religiosas, el cuerpo normativo de las Leyes de Indias; y la difusión de las políticas culturales de la Contrarreforma derivadas del Concilio de Trento, encargadas aplicar a la Orden Jesuita, introdujeron repertorios estilísticos barrocos recreados por las élites criollas, y sincretizados bajo recodificaciones indio-mestizas en el marco de la intensa actividad desplegada por los gremios y cofradías y por la acción de la iglesia. Esta expresión cultural de notable raíz popular hizo que a pesar de la difusión borbónica de la cultura, el arte y la arquitectura neoclásica, y los impactos de la pragmática de Carlos III, expedida en 1767, que decretó la expulsión de los jesuitas de los territorios peninsulares y coloniales españoles, y la persecución a los gremios artesanales barrocos, nuestra ciudad tuviera que esperar hasta el siglo XIX para iniciar una débil y lenta adscripción a una cultura neoclásica tardía que no transformó en su base su morfología urbana ni la estructura tipológica de su arquitectura hasta bien entrado el siglo XX. Estas persistencias barrocas y las formas de gestión edilicia en manos de sus protagonistas y constructores ofrecen un amplio espacio de estudio posterior.

Es por su particular abordaje y contribución histórica que la presente obra invita a desarrollar nuevas líneas de investigación enfocadas al patrimonio urbano – arquitectónico de Quito, concertando esfuerzos investigativos, bajo nuevas perspectivas analíticas y de reflexión histórica orientadas a la recuperación y construcción permanente de nuestras identidades culturales.

Arq. Clímaco Bastidas
Dirección Instituto de Investigación y Posgrado
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Central del Ecuador

INTRODUCCIÓN: LA VIDA OCULTA DE LOS EDIFICIOS QUITEÑOS



El presente libro es un homenaje a la majestuosa arquitectura colonial de Quito y los hábiles maestros constructores responsables de su realización. El factor humano constituye nuestro enfoque principal: los maestros de la producción arquitectónica, tanto andinos como europeos, así como las sendas formas de entender el proceso y el producto arquitectónico. A diferencia de las tradicionales historias de arquitectura, las cuales organizan su materia por edificios en orden cronológico, no pretendemos escribir una visión general de la arquitectura colonial quiteña, su cronología,

Lámina 1
Vista general del centro colonial de Quito.
Foto: Susan V. Webster.

sus estilos y sus referentes. Desde esa perspectiva, el presente libro sirve de complemento a las historias tradicionales de la arquitectura colonial quiteña y, al mismo tiempo, ofrece numerosas aclaraciones, enmiendas y adiciones, sobre todo a través de nuevas ópticas y documentación histórica casi completamente inédita.

El marco temporal que abarcamos es —el largo siglo XVII— (con los debidos respetos a Fernando Marías), es decir entre 1580 y 1720, periodo de gran florecimiento de las artes en Quito, en el cual se construyó la vasta mayoría de los imponentes edificios coloniales que perduran y asombran hasta nuestros días (Lámina 1). Esta época se caracteriza también por el desarrollo y mantenimiento de estilos arquitectónicos mayormente homogéneos, una combinación del manierismo, clasicismo y mudéjar, derivados de los tratados de arquitectura europeos; adaptados, interpretados y realizados con el fino acabado y diestra técnica por los numerosos maestros indígenas, europeos y criollos del Quito colonial. Es importante señalar que, en los contratos para obras otorgadas en el largo siglo XVII, los notarios invariablemente especificaban la raza o etnia de todas las partes, a excepción de los europeos o criollos; es decir, señalaron las categorías sociales o castas comunes a la época: indio, mestizo, negro, mulato, etc. Después del primer tercio del siglo XVIII, esa tendencia empezó a disminuir o no ser tan estrictamente anotada en los contratos. Cabe destacar que, entre los centenares de contratos para obras artísticas y arquitectónicas que hemos revisado, casi no aparecen las categorías de mestizos, negros o mulatos, lo cual indica el dominio de los indígenas, europeos y criollos sobre estos oficios.

Los estudios contenidos en el presente libro son fruto de más de una docena de años de investigación, tanto en los archivos quiteños,

como en el extranjero. La vasta mayoría de la documentación histórica es presentada, analizada e interpretada aquí por primera vez. La base de datos que hemos reunido a lo largo de estos años contiene más de tres mil documentos relacionados con maestros constructores, hábiles artistas y edificios de la ciudad de Quito y su Audiencia. Hemos revisado cada uno de los volúmenes notariales en el Archivo Nacional de Historia en Quito, entre 1580 y 1750, además de juicios y numerosas ramas particulares que abarcan las mismas fechas. De los protocolos notariales viene la vasta mayoría de contratos para obras, así como informaciones sobre las biografías y actividades de los maestros constructores y artistas.

Dado que la mayoría de las historias de arquitectura quiteña publicadas hasta el momento, están organizadas por edificios, tenemos que subrayar la relativa carencia de nombres de constructores y artistas, y por lo tanto la falta de investigaciones sistemáticas en archivos, que nos proporcionan información más detallada sobre los personajes dedicados a la producción del arte y la arquitectura. Para descubrir aun más la rica y diversa historia del Quito colonial, sus constructores y sus edificios, hay que emplear nuevas perspectivas y metodologías, y así también hay que quemarse las pestañas en los archivos. Los estudios contenidos en el presente libro intentan tomar perspectivas más amplias, abarcando ópticas tanto indígenas como europeas, y empleando varias metodologías distintas a las de la historiografía tradicional. Los documentos que hemos revisado a lo largo de estos años, aportan datos inusitados y sorprendentes en cuanto a los constructores y a los edificios que se trabajaron, sobre todo en términos de cronología, autoría y difusión. Para mantener la fidelidad a las fuentes documentales, hemos transcrito todas las citas empleando su ortografía y forma original.

En cuanto a la organización de los capítulos, estos siguen un orden generalmente cronológico y consisten en una serie de ensayos enfocados principalmente en la vida y obras de maestros artesanos y constructores de Quito, tanto indígenas, como criollos y europeos. Sin embargo, en esa época se puede documentar claramente la dominación indígena en los oficios asociados a la construcción y otras artes.

Con el fin de destacar la importancia de investigaciones en archivos, así como restituir y subrayar la presencia y el quehacer de los numerosos y diestros maestros indígenas en la producción arquitectónica, los dos primeros capítulos desarrollan amplias consideraciones en términos de teoría y metodología. El primer capítulo indaga la identidad y el papel de los maestros indígenas y su dominio de los oficios asociados a la construcción, dentro del contexto de la organización laboral en el siglo XVII. El segundo capítulo aborda el tema de la historiografía y las diferentes ópticas culturales de los participantes en la producción arquitectónica del Quito colonial. Ambos estudios establecen y profundizan varios de los temas principales del libro: historiografía, cronología, autoría, procedimientos, recepción y difusión, los cuales surgen de diferentes maneras en los capítulos subsiguientes.

El tercer capítulo es el único que se enfoca en la construcción de un edificio en particular, la iglesia de San Francisco, ya que los numerosos documentos inéditos encontrados, aportan una historia completamente nueva e insospechada de la cronología, autoría y el proceso de construcción de la iglesia actual, así como la difusión de su modelo allende la ciudad. Los documentos registran la tremenda labor colaborativa que existía entre el mecenas, los constructores y

artistas indígenas, europeos y criollos en la realización del edificio. Los siguientes capítulos indagan sobre determinados maestros constructores y artesanos, algunos conocidos en la historiografía, como son Juan del Corral, Francisco Cantuña, José Jaime Ortiz y otros que han sido casi completamente olvidados o ignorados por la historia, entre ellos Sebastián Dávila, Juan, Francisco y Bartolomé de Fuentes y Francisco Tipán. Cabe mencionar que, si bien hemos publicado anteriormente algunos de los estudios del presente libro, los correspondientes capítulos han sido sustancialmente ampliados, profundizados y corregidos, y las publicaciones anteriores se citan en las notas.

Los estudios contenidos en el presente libro abarcan las obras realizadas por los maestros, desde la construcción y el urbanismo, la fabricación de iglesias, conventos y residencias, hasta los retos de la construcción de obras civiles, como son los puentes, caminos y alcantarillas, a través de las actividades y desde el punto de vista de los maestros constructores.

Uno de los objetivos primordiales de esta publicación, apoyada siempre en fuentes históricas, es el acercarnos a esos maestros, conocer no solamente su vida profesional, sino entenderlos como individuos, saber algo más sobre su vida, obras, desafíos y hazañas, y de esa manera apreciar mas amplia y profundamente sus fundamentales contribuciones a la arquitectura colonial en Quito. La historia documentada de cada uno de estos maestros constituye y revela lo que se puede llamar la vida oculta de los edificios quiteños, la historia que no se puede percibir mirando solamente la forma y el estilo de las estructuras arquitectónicas.

Lógicamente, los estudios abordan también el papel de los mecenas de las obras, desde personas seculares, mayordomos de cofradías, el Cabildo de la Ciudad y la Real Audiencia, hasta los priores o autoridades de conventos, monasterios e iglesias parroquiales del Quito colonial. Se investigan los procesos y los retos del mecenazgo, incluyendo la obtención de fondos y materiales, la determinación de formas y estilos, así como la selección de maestros constructores y artistas.

Los resultados de estas investigaciones, ofrecen un esbozo de cómo aproximarnos a una nueva historia social de la arquitectura colonial quiteña, señalando pautas para entender el contexto más amplio de relaciones socio-culturales, étnicas, políticas, económicas y profesionales en que vivían y operaron los maestros constructores en Quito.

Más allá de la divulgación de las identidades y obras de maestros poco conocidos o inéditos, el libro en su conjunto, intenta ofrecer una visión más amplia de las circunstancias, eventos y condiciones bajo las cuales trabajaron, lucharon, fracasaron y sobresalieron los numerosos y hábiles constructores en el Quito del largo siglo XVII. Al mismo tiempo, los estudios iluminan el contexto socio-histórico en el cual se realizaron la gran mayoría de las obras de arte y arquitectura más destacadas y apreciadas de la ciudad colonial. Cada uno de los capítulos subraya la importancia de la documentación primaria conseguida a través de investigaciones en archivos, de los cuales Quito disfruta en abundancia. El avance del conocimiento no debe depender solamente de la historiografía.

Esperamos que el presente libro sirva de impulso a futuras investigaciones, basadas en el análisis e interpretación de documentos históricos y nuevas perspectivas, que profundicen y clarifiquen aun más la vida y obra de los diversos y extraordinarios maestros constructores y artistas que realizaron los majestuosos edificios del Quito colonial.

1. GREMIOS, OFICIOS Y MAESTROS INDÍGENAS EN LA ARQUITECTURA COLONIAL QUITENA*



Los historiadores de la arquitectura colonial latinoamericana destacan con frecuencia el importante papel de la mano de obra indígena en la construcción de edificios y ciudades a lo largo y ancho del hemisferio, sobre todo porque, sin ellos ¿cómo se podría haber realizado “la más extensa campaña arquitectónica emprendida por un poder colonial”?¹ Sin embargo, la manera en que se han caracterizado los aportes autóctonos tiende a expresarse en imágenes de masas de obreros indígenas anónimos laborando bajo el control legal, supervisión intelectual y según los diseños de los maestros españoles o europeos. Estas generalizaciones perpetúan ideas occidentales y renacentistas en cuanto a la supremacía de idea sobre praxis (*invenit versus fecit*), reforzando una marcada división entre la labor manual de los indígenas y el diseño y dirección intelectual de los europeos. Aplicada a las Américas coloniales, aquella fórmula les niega a los indígenas la posibilidad de poder y acción, reafirmando que aquellos estaban siempre siguiendo las órdenes y los diseños impuestos por los europeos.

El presente capítulo reúne una larga serie de documentación histórica que contrasta con las caracterizaciones tradicionales, y demuestran tanto la acción decisiva como el importante papel de los indígenas profesionales asociados a la construcción. Además de revelar las acciones imprescindibles de los maestros indígenas en el campo de la construcción, los documentos dan los nombres y apellidos de centenares de tales maestros y oficiales, los cuales han sido ignorados en el pasado. El presente estudio busca disipar la idea tradicional del anonimato general de los maestros indígenas e intenta al mismo tiempo indagar acerca de las relaciones laborales que existieron en Quito entre las dos repúblicas, la de los indios y la de los españoles.

* El presente estudio fue escrito en 2004-2005, gracias al apoyo de las personas e instituciones señaladas en los agradecimientos. Una versión preliminar fue presentada al público en enero del 2007 en el Foro Fulbright (Comisión Fulbright, Quito), y una segunda versión ampliada fue presentada en el Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad San Francisco de Quito en junio del 2007. Una versión abreviada del presente capítulo fue publicada en el libro *Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII* (Quito: FONSA, 2009), pp. 27-39, y una sección se publicó anteriormente en la revista *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, no. 1 (2009): 10-29.

¹ Alfred Neumeyer, “The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America”, *Art Bulletin* 30, no. 2 (1948): 104. “[T]he most extensive building program ever undertaken by a colonial power”.

Hasta ahora no hay un estudio para la época colonial sobre las organizaciones laborales en Quito dedicadas a los oficios de la construcción². Los maestros y practicantes de oficios asociados a la construcción, particularmente los canteros, albañiles y carpinteros obviamente desempeñaron un papel de suma importancia en la realización de los edificios monumentales y trazado urbano durante la época colonial. La historiografía, en general, ha asumido que la organización y estructura laboral en Quito siguió al pie de la letra el patrón de España, como se encuentra también en otras ciudades coloniales de las Américas³. Es decir, que existía un sistema de gremios oficialmente constituidos y reconocidos por el Cabildo de la Ciudad, los cuales supervisaron tanto el aprendizaje como la práctica para cada profesión, nombrando anualmente los maestros mayores y veedores de todos los oficios y estableciendo aranceles sobre sus trabajos. Aunque es cierto que el Cabildo de Quito ejerció control sobre muchos de los gremios artesanales en la colonia, como veremos más adelante, no fue así para los oficios asociados a la construcción. Además, en el caso de Quito, el asumir que los gremios funcionaron según la regla general para España y sus colonias resulta en parte equivocado, como demuestran las mismas Actas del Cabildo colonial de la ciudad. Si bien existían gremios de varios oficios en Quito desde los principios de la colonia, no todos ellos fueron regidos por el Cabildo, en particular, como detallamos más adelante, los asociados a la construcción. Cabría investigar, por lo tanto, por qué en Quito dichos oficios quedaron fuera del control del Cabildo y quiénes fueron los responsables de su organización y gobierno.

Al mismo tiempo, no se ha investigado aún cuáles fueron las relaciones entre los artesanos y constructores indígenas y sus gremios respectivos en Quito. En otros centros coloniales era frecuente que ciertos gremios prohibieran indígenas entre sus miembros, y algunos profesionales europeos se esforzaban por mantener los secretos profesionales fuera del alcance de los indígenas⁴. El hecho de que ciertos gremios excluyeran a indígenas también dio lugar al establecimiento de “gremios” no oficiales o informales entre profesionales indígenas, los cuales operaban de una manera hasta cierto punto paralela a la de los gremios oficialmente reconocidos por el cabildo de la ciudad⁵. Por lo tanto, eso sugiere que el control de los españoles sobre los gremios de artesanos no fue tan absoluto como se presenta en la historiografía general.

² Cabe destacar, para los siglos XIX y XX, los importantes estudios de Eduardo Kingman sobre el papel de los maestros indígenas albañiles, su gremio y la situación laboral en Quito de aquella época. Eduardo Kingman Garcés, “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”, *Íconos* 20 (2010): 26-34; Ídem, “Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros”, en *Historia social urbana. Espacios y flujos*, ed. Eduardo Kingman Garcés (Quito: FLACSO, 2009), pp. 365-382.

³ Véase Gloria Garzón, “Situación de los talleres; gremios y artesanos. Quito, siglo XVIII”, en *Artes “académicos” y populares del Ecuador*, ed. Alexandra Kennedy Troya (Quito: Abya Yala, 1995), pp. 13-26; y Luis Octavio Proaño, *La Merced, arte e historia* (Quito: Rivadeneira, 1989), pp. 46-50. José Gabriel Navarro recogió un largo listado de gremios y oficios existentes en Quito en el siglo XVIII de las Actas del Cabildo de Quito, pero no señaló que, para los oficios asociados a la construcción, el Cabildo nunca registró el nombre del maestro mayor y veedor para estos gremios. Es decir, que no hubo nombramientos por parte del Cabildo de tales maestros mayores, o por lo menos, no se registraron los nombres como lo hicieron para los otros gremios. Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, 2ª ed. (Quito: TRAMA, 2006), pp. 63-64.

⁴ Entre varios ejemplos, se puede citar uno de los más conocidos: el caso de los pintores indígenas del Cuzco, quienes formaron parte del gremio de los pintores de la ciudad durante la primera parte del siglo XVII. Para fines del siglo, los pintores indígenas decidieron separarse del gremio y establecer el suyo propio, citando como razón los abusos y maltratos de los pintores europeos y criollos. Véase

GREMIOS, OFICIOS Y LA CUESTIÓN DEL CONTROL

Desde los albores de la colonia, en las ciudades latinoamericanas fue usual que los cabildos o ayuntamientos establecieran un control sobre los oficios en forma de gremios. Tradicionalmente, el cabildo de la ciudad nombraba cada año a los alcaldes y maestros mayores de los diferentes oficios para mantener el control tanto sobre la producción y sus ejecutores, así como sobre la calidad y los precios de los productos. Los maestros mayores y veedores de cada oficio estaban obligados también a regir las prácticas profesionales de sus maestros y oficiales, desde el aprendizaje hasta los exámenes requeridos para ser maestro del oficio, así como supervisar la calidad de los productos⁶.

Al estudiar las Actas del Cabildo de la época colonial que se conservan para la ciudad de Quito, sorprende la ausencia de nombramientos de maestros mayores y veedores de todos los oficios asociados a la construcción, exceptuando el de alarifes o arquitectos, los cuales son mencionados con frecuencia en documentos coloniales de Hispanoamérica. El Cabildo de Quito nominaba siempre alarifes o arquitectos a españoles, y cuando no los había en la ciudad, dejaba el puesto vacante. Por otro lado, no existen nombramientos para los otros oficios asociados a la construcción, como son los maestros canteros, albañiles, entalladores y ensambladores. En Quito, los nombramientos de los maestros mayores de los carpinteros y escultores solamente aparecen a finales del siglo XVII, como describiremos más adelante, sin embargo, nunca a lo largo de la colonia aparecen nombramientos de canteros o albañiles.

En cambio, los nombramientos que se encuentran en las Actas del Cabildo del siglo XVI son los oficios y gremios que fueron regidos y, presuntamente por su inclusión, valorizados por los españoles en aquella época temprana: sastres, sombrereros, curtidores y tintoreros⁷. Con posterioridad se incorporaron a plateros, herreros, cerrajeros, ollereros, etc., y finalmente, en 1690, a escultores y carpinteros (los cuales probablemente incluían a los entalladores y ensambladores, como era costumbre en otras regiones de América).

Sin embargo, ciertos oficios vinculados con la construcción, como son los canteros y albañiles, nunca aparecen reconocidos ni supervisados por el Cabildo a lo largo de toda la colonia. Tampoco hemos encontrado ordenanzas gremiales para los oficios de la construcción, como las había para plateros y para batihojas, por ejemplo, los cuales remitieron sus reglamentos al Cabildo para su ratificación⁸. Del mismo modo, entre los protocolos notariales, hay

José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982) I, pp. 23-24.

⁵ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1997), pp. 344-345.

⁶ Cf. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, Cap. 15; Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España* (México: Ibero-Americano de Publicaciones, 1954); y Héctor Humberto Samayoa Guevara, *Los gremios de artesanos en la Ciudad de Guatemala* (Ciudad de Guatemala: Editorial Universitaria, 1962).

⁷ AMH/Q, Actas del Cabildo de Quito, 1573-1574, fol. 156r.

⁸ Para los reglamentos del gremio de los batihojas, véase ANH/Q, Notaría 1ª, Juicios, caja 19, 1735-1737, fols. 13r-15v; para los del

una ausencia total de contratos de aprendizaje para oficios relacionados con la construcción, a diferencia de los plateros, batihojas, sastres, herreros, sombrereros y hasta confiteros, para los cuales abundan estos contratos durante todo el periodo colonial⁹.

El caso de Quito parece divergir del de otros centros coloniales de la época, en donde se encuentran establecidos y oficialmente reconocidos desde fechas muy tempranas gremios como los de carpinteros y albañiles. Por ejemplo, el gremio de carpinteros se fundó en Lima en 1549 y en México en 1557, con sus respectivas ordenanzas. El gremio de albañiles de la ciudad de México promulgó sus ordenanzas en 1599¹⁰. En Puebla se formaron los gremios de albañiles y carpinteros con ordenanzas que se remontan a 1570¹¹. Aun en Santiago de Chile, lejos de los centros de poder, el Cabildo nombró en 1555 un maestro mayor del gremio de los carpinteros¹².

Para la ciudad de Quito, no hemos encontrado el menor indicio de la existencia de ordenanzas para gremios asociados a la construcción. Los carpinteros y los escultores recién aparecen en los nombramientos del Cabildo en los primeros años de la década de 1690, y nunca se nombran, a lo largo del período colonial, a los albañiles o canteros. Sorprende que en Quito, durante la época de mayor auge en la construcción, los siglos XVI y XVII, falte tanto el reconocimiento oficial, como la vigilancia y el control de los oficios asociados, aun cuando el mismo Cabildo dependía de estos oficios para la construcción de obras públicas. Planteamos algunas hipótesis para estas omisiones.

Desde el inicio de la colonia, los oficios relacionados con la construcción estaban ya proveídos a través de la mita (aparte de los alarifes españoles o criollos), por lo cual no había razón para nombrar alcaldes ni maestros mayores y veedores de tales oficios. La institución de la mita contribuyó con un gran número de indígenas para trabajar en la construcción de edificios, puentes, caminos y obras públicas. También, la tradición de yanacunas, asociados con conventos particulares, como era el caso de San Francisco, debió haber provisto muchos trabajadores indígenas para la realización de obras. Además, durante el periodo incásico y seguramente en épocas anteriores, existieron grupos de indígenas, ayllus, panacas, barrios o comunidades enteras que se especializaron en aspectos

gremio de los plateros, véase Jesús Paniagua Pérez y Gloria M. Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito, siglo XVIII* (México: UNAM, 2000), pp. 23; 227-236.

⁹ Para ejemplos de contratos de aprendizaje, véase ANH/Q, Notaría 5a, vol. 1, 1599-1600, Juan de Briñas Marrón, fols. 223r-234v (platero); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 11, 1628, Gerónimo de Castro, fols. 1201r-1202r (somererero); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 13, 1630, Gerónimo de Castro, fols. 710v-711v (ollero); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 14, 1631, Gerónimo de Castro, fols. 385v-386v (batihoja), fols. 531r-531v (sastre); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 31, 1642, Juan de Arce, fols. 443v-444v (batihoja), 527r-527v (guantero); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 45, 1656, Juan de Arce, fols. 354r-354v (platero); ANH/Q, Notaría 5a, vol. 49, 1660-1661, Juan de Arce, fols. 32r-32v (batihoja), fols. 413r-413v (ollero).

¹⁰ Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, pp. 343-344.

¹¹ José Antonio Terán Bonilla, "La formación del gremio de albañiles de la ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus ordenanzas", *Cuadernos arquitectura docencia* 11 (1993), p. 14.

¹² Julio Alemparte R., "La regulación económica en Chile durante la colonia (II)", *Anales de la Facultad de Derecho*, v. II, nos. 6-7 (1936), p. 78.

específicos de la construcción y el aprendizaje fue transmitido de padres a hijos. En gran medida, estas estructuras tradicionales parecen haberse mantenido en la época colonial. Por ejemplo, los llamados “Yndios carpinteros de Quero”, un pueblo en la jurisdicción de Riobamba, formaron una especie de gremio comunitario que no fue sujeto a la mita de los encomenderos u otros. Según ellos, pertenecían a la Real Corona, y así disponían de reales provisiones que los exoneraron de la mita. En 1665, dichos carpinteros, como grupo, interpusieron pleito ante la Real Audiencia y el virrey, donde se citó una Real Provisión del 27 de mayo de 1662 dándoles el derecho “de no ser repartidos en el padrón del quinto ni en mas ministerio que el servicio de las casas Reales”¹³. Entre las cartas incluidas en el pleito, aparecen varias escritas por parte de

Don Lazaro Mollocana = Casiq[u]e principal y gobernador del Pueblo de quero y los demas Cassiques y Prínçipales de la parcialidad de los Carpinteros En la Prouincia de Riobamba = diçe que de tiempo inmemorial a Esta Parte an Estado En Possession de no mitar Por ser carpinteros sino acudir a sus offiços al adorno y obras de las Yglessias y cassas Reales de que Pagan sus tributos y se sustentan y En esta conformidad Estan Amparados Por Prouissions antiguas Y modernas de la real audiencia de Quito mandadas guardar Por los señores Virreyes Condess de Saluatierra y de Alua¹⁴.

De la misma manera, don Juan Tomayco, cacique principal de “los yndios Tomaicos carpinteros” de la encomienda de Hernando de Fuenmayor, otorgó en 1602 un poder a Francisco García Durán, escribano del Cabildo, en el cual se expresó

Para que por mi y en mi n[omb]re y de los d[ic]hos yn[dio]s Tomaicos carpinteros Pueda parecer y Par[e]zca ante el S[eñor] Virrey de estos rreynos y Pedir y suplicar a su excelencia nos haga m[e]r[ce]d de aprobar y confirmar ciertos autos Proueidos Por los corregidores q[ue] an sido de esta ciudad en n[uest]ro fauor y mandar que se guarden y cumplan¹⁵.

Aunque el documento no especifica cuáles son los derechos y mercedes que están solicitando, deja suponer que serían semejantes a los que disfrutarían los carpinteros indígenas de Quero algunas décadas más tarde. Tales documentos brindan evidencias de la especialización profesional de ciertos pueblos, grupos y comunas indígenas en aspectos de la construcción.

Por otro lado, existe abundante evidencia documental sobre los maestros indígenas de la construcción activos en Quito y sus cinco leguas. Entre las actas de protocolos notariales, algunos indígenas aparecen con títulos

¹³ ANH/Q, Fondo Especial, caja 3, vol. 7, 1661-1674, fols. 80r-92r.

¹⁴ ANH/Q, Fondo Especial, caja 3, vol. 7, 1661-1674, fol. 81r.

¹⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 21, 1602, Francisco de Zarza, fols. 234r-234v.

especializados, tales como “maestro cantero”, mientras otros llevan simplemente el título de “cantero” u “oficial cantero”. Este patrón se extiende a todos los oficios relacionados con la construcción. ¿Si no existían gremios de estos oficios, con sus requisitos, maestros, oficiales y aprendices, cómo se distinguía a un maestro de un oficial? ¿Cómo obtenían los títulos específicos cuando ninguno de estos oficios fueron reconocidos ni aprobados por el Cabildo? Al parecer, como detallamos más adelante, los oficios asociados con la construcción estaban bajo el control de la comunidad indígena.

Tenemos noticias de la primera mitad del siglo XVII, de lo que parece haber sido un gremio de indígenas relacionado con la construcción en la ciudad de Quito. En un contrato de obra de 1628, los encargados son Andrés Machaguán, “alcalde de los yndios canteros”, y Simón Anba, “alguacil de los yndios canteros”, lo cual indica la existencia de una organización de jerarquía y control en este oficio¹⁶. Más evidencias aparecen en un documento de 1677, donde los caciques y gobernadores indígenas de la provincia de Quito escribieron una carta al rey denunciando los abusos de los corregidores al pedir indios carpinteros y otros oficiales de la construcción para sus obras, cuando ellos tenían sus oficios y tiendas propias. En esta carta, los caciques señalan que:

En todo este obispado cada año se eligen alcaldes y Alguaciles Maiores Indios de cada offiçio que tienen d[ic]hos indios, en ellos no se escusan la elección de alcalde, aun en los Carneros, Mata puercos, Fruteros, que estos como otros en la realidad, parece q[ue] no son oficios¹⁷.

Estas evidencias sugieren que existían en Quito organizaciones de tipo gremial asociadas con la construcción, las cuales fueron regidas y vigiladas por la comunidad indígena y operaban hasta cierto punto paralelamente a las de los españoles. Es decir, que en Quito los gremios de la construcción fueron regidos por “la república de los indios”, la cual fue instituida por los españoles como organización paralela e interdependiente, pero supeditada a “la república de los españoles”¹⁸. Aparentemente, la república de los indios no documentó sus actas y nombramientos como hacían los españoles y, debido a ello, nuestro conocimiento de su estructura administrativa solo depende de evidencias tangenciales y dispersas, como las referencias citadas anteriormente.

Otro aspecto que probablemente influyó en la falta de reconocimiento y vigilancia gubernamental de los oficios de la construcción, es la manera en que aquellos maestros operaban sus negocios. Las ordenanzas de la ciudad de Quito de 1588 establecieron aranceles para “los ofiçiales sastres y Calceteros y herreros y Çapateros” pero no mencionaron ningún oficio asociado con la construcción¹⁹. Especificaron que todos los oficiales “con tienda

¹⁶ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 10, 1628, Gerónimo de Castro, fols. 613r-613v.

¹⁷ AGI, Quito, 33, N. 45, 1677, s.f.

¹⁸ John Leddy Phelan, *El reino de Quito en el siglo XVII* (Quito, Banco Central del Ecuador, 1995), Cap. 3. Como señala el autor, “[p]ara fines administrativos, los indígenas fueron tratados como una colectividad aparte, ‘la república de los indios’, con un propio código legal y sus propios magistrados, cada una de las cuales administraba sus propios oficios e intereses” [p. 103].

¹⁹ AGI, Quito, 32, N. 37, 1568, fols. 1r-5v.

a la calle” estaban sujetos a ser examinados por maestros del oficio nombrados por el Cabildo, y así adquirir una licencia y pagar impuestos para su establecimiento²⁰. Es muy probable que, en general, los maestros de cantería, albañilería, carpintería y escultura no tenían “tiendas a la calle” sino talleres en sus propias casas y solares donde fabricaron sus productos. Además, tanto los carpinteros, entalladores y ensambladores, como los canteros y albañiles solían practicar sus oficios in situ, dentro del mismo edificio que estaban construyendo o adornando.

Hemos encontrado muy poca evidencia de oficiales de la construcción con tiendas a la calle; de hecho, en una revisión completa de todos los protocolos notariales entre 1581 y 1725 procedentes del Archivo Histórico Nacional de Quito, solo hemos descubierto dos ejemplos. En 1659, Agustín de Toro, maestro carpintero, arrendó dos tiendas por un año a Joan de Lara, mercader. Una servía de pulpería, mientras la función de la otra no quedó especificada. Su hijo, Juan de Toro, actuó como fiador²¹. En el otro ejemplo, Lucas Palomino, maestro carpintero, compró en 1680 una tienda de dos pisos en 90 patacones²². Cabe destacar que los dos maestros eran españoles o criollos. Estos casos no dejan en claro si las tiendas en cuestión servían para guardar mercancías o de carpintería, dado que muchos artesanos se dedicaban también a otros negocios. Sin embargo, podemos afirmar que eran muy pocos los oficiales de la construcción que contaban con su propias “tiendas a la calle”.

Otro factor que pudiera haber influido sobre la cuestión de las tiendas es que después de 1631, todos los oficiales que querían abrir tiendas en Quito tenían que dar fianza y pagar un impuesto llamado la media anata, impuesto que correspondía a la mitad del valor de sus ganancias durante el primer año. Por lo visto, tanto los exámenes de maestros de oficios, como las fianzas para tener tiendas a la calle y la paga de la media anata, ocurrieron solo esporádicamente durante la primera mitad del siglo XVII, hasta que en 1680 entró de fiel ejecutor Francisco de la Cueva. El cargo de fiel ejecutor como funcionario del Cabildo era vigilar los abastos de la ciudad y sus ventas, y Francisco de la Cueva tomó las obligaciones y su puesto con gran seriedad, a tal punto que surgió un auto extendido que abarcó todos los oficios y resultó en un real mejoramiento de las ordenanzas de la ciudad²³. En el proceso de establecer las obligaciones de su cargo, de la Cueva se dio cuenta del caos que había ocurrido en las últimas décadas por la falta de exámenes de maestros, en el cobro de la media anata y en el otorgamiento de las fianzas requeridas para establecer tiendas. A raíz de comunicaciones con el virrey, consiguió no solamente una nueva redacción de las relevantes ordenanzas de la ciudad para que concordaran con las de Lima, sino que obtuvo también una avalancha de quejas por parte de los maestros indígenas de diferentes oficios que tenían tiendas en la ciudad, los cuales querían evitar la paga de la media anata y la correspondiente fianza. De allí la intervención del Protector de los Naturales, el cual aseveró que:

²⁰ AGI, Quito, 32, N. 37, 1568, fol. 3v.

²¹ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 48, 1659, Juan de Arce, fols. 416v-417r.

²² ANH/Q, Notaría 4a, vol. 36, 1680-1683, Antonio de Verzossa, fols. 205v-206v.

²³ ANH/Q, Gobierno, caja 4, 1658-1666, expte. 8-IV-1660.

Por lo que mira a que afiansen los daños que causaren tiene por gravosa esta Calidad y menos Util al bien p[ubli]co y de ningun efecto pues se deja entender que no abra español que quiera afiansar a los yn[di]os porque pudiendo ser el daño considerable no le queda acción Vtil contra el yndio para poder cobrar lo que por el pagare por la suma pobreza de estos miserables = y si se quiere considerar la fianza dentro de la misma linea de suerte que sean yndios los fiadores tambien es frustranera asi por su imposibilidad como por los preuilegios que goçan de que se baldran En Uno y otro caso y quando que se niega algunos puedan tener fiadores suficientes los mas no podran Conseguir y Resultara que aya menos ofiçiales contra la Causa publica²⁴.

Sin embargo, el Cabildo determinó aplicar los requisitos a todos los oficios con tienda a la calle. En fin, no existía mucho incentivo ni era muy práctico para los maestros de la construcción que tuvieran tiendas, y esta situación conllevó a que se quedaran fuera del control y vigilancia del Cabildo.

Esta visión de los indígenas asociados con la construcción muestra un cambio en la última década del siglo XVII. En 1690 el Cabildo nombró por primera vez un maestro alcalde y veedor de escultores, y dos años después el de carpinteros. Es significativo que el primer maestro en ser nombrado fuera un indígena, Francisco Tipán (véase Capítulo 8)²⁵. Estos nuevos nombramientos representaron un cambio significativo en cuanto a la consideración de estos oficios por parte de la administración española, aunque las razones no están claras. Puede que su aparición se debiera a una nueva valorización de estos oficios por los españoles, o que estos oficios requerían más vigilancia y control oficial. Otro aspecto relacionado podría ser la decadencia de la mita por esos años, ya que la Corona estaba tratando de eliminarla. Igual podría sugerir que por esas fechas los carpinteros y escultores empezaron a abrir tiendas a la calle, y es posible que eso los obligó a observar las reglas del Cabildo. Cualquiera sea la razón, cabe recalcar que nunca durante toda la colonia, hubo nombramientos por parte del Cabildo de maestros alcaldes y veedores de albañiles o canteros, lo cual plantea cuestiones interesantes en cuanto a la práctica y la administración de estos oficios.

A pesar de los obstáculos legales, desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, los maestros indígenas seguían obteniendo contratos y fabricando obras de gran importancia en la ciudad. De hecho, el número sorprendente de maestros indígenas y la gran cantidad de obras emprendidas por ellos demuestra su dominio casi total de los oficios artísticos y arquitectónicos en el siglo XVII. Tanto las identidades como la calidad y cantidad de obras emprendidas por esos maestros merecen reconocimiento.

²⁴ ANH/Q, Gobierno, caja 4, 1658-1666, expte. 8-IV-1660, fol. 43r.

²⁵ En 1690, el Cabildo nombró como maestro mayor y veedor del gremio de los escultores a “don Francisco Tipán”. Dos años más tarde, el Cabildo nombró al maestro indígena o mestizo Andrés de Ybarra como maestro mayor y veedor de los carpinteros, y “el Capitán don Francisco Tipán” fue reelegido como maestro mayor de los escultores. Después de 1694, Andrés de Ybarra desaparece del registro y Francisco Tipán fue nombrado maestro mayor y veedor tanto de los escultores como de los carpinteros durante doce años sucesivos “por ser perito en ambas artes”. AMH/Q, Actas del Cabildo de Quito, 1691-1697, fols. 75v, 121r.

MAESTROS INDÍGENAS

Los archivos quiteños contienen una abundancia de documentos que evidencian la masiva participación indígena en la construcción y decoración del Quito colonial. Estos escritos dejan en claro la presencia de numerosos maestros indígenas a lo largo del periodo, los cuales construyeron obras de gran importancia y muchas veces proporcionaron diseños y dirigieron equipos de oficiales indígenas en la realización de tales obras. La documentación demuestra que los indígenas involucrados en la construcción, no sirvieron solamente como mano de obra, sino que ejercieron papeles preponderantes, los cuales merecen ser reconocidos y estudiados²⁶.

Las publicaciones sobre el arte y la arquitectura quiteña demuestran la tendencia de caracterizar a los europeos como los intelectuales e inventores de las obras, mientras que la labor manual es atribuida a “las masas de indios obreros”. Para citar solo unos ejemplos, José María Vargas se refirió a la obra de los indígenas como “la voz del anonimato”²⁷, y Filoteo Samaniego escribió de “la participación abrumadora de la mano de obra nativa [. . .] esa inmensa multitud anónima debe trabajar en minas, obrajes, faenas agrícolas, caminos, grandes obras, levantamientos de ciudades y de fuertes [. . .] guiado por maestros europeos de formación más o menos importante”²⁸. José Gabriel Navarro preguntó “¿Quiénes fueron esos artistas [indígenas]? Nadie lo sabe o, al menos, por lo pronto, nadie los ha identificado”²⁹.

La carencia de investigaciones sistemáticas en los archivos quiteños ha producido en la literatura un efecto “nivelador” de las identidades y obras artísticas: con pocas excepciones, se atribuyen la mayoría de las obras a unos pocos maestros, sobre todo europeos, mientras la mano de obra se atribuye a “las masas de indios obreros”. En el caso de Quito, la posibilidad de nombrar a los maestros indígenas no solamente permite una visión de autoría artística individual e humanizada, sino que también ilumina la diversidad étnica de la participación y contribución indígena, porque los apellidos de los artistas andinos establecen con gran frecuencia su identidad étnica.

Los documentos de archivo registran una multitud de apellidos provenientes principalmente de las regiones del centro y sur de los Andes, así como apellidos aborígenes o autóctonos de la Audiencia de Quito. Los apellidos indican la participación de una variedad de grupos etno-lingüísticos tanto aborígenes como quechua y aymara (véase Apéndice I). Una parte de ellos fue probablemente mitmajkuna (poblaciones transplantadas) establecidas en la región de Quito por los incas antes de la llegada de los españoles. Por ejemplo, los apellidos “Rimache”, “Cayllagua” y “Páucar”, que figuran prominentemente entre los carpinteros y escultores quiteños, son quechuas e indican orígenes ancestrales en la región centro-andina. Individuos de apellido “Tomayco”, asociado en numerosos documentos con un grupo

²⁶ Para un estudio preliminar sobre el tema, véase Susan V. Webster, “Maestros indígenas y la construcción del Quito colonial”, en *Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*, ed. Alfonso Ortiz Crespo, et al. (Quito: FONSA, 2009).

²⁷ *Patrimonio artístico ecuatoriano* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1972), pp. 30-31.

²⁸ “Determinantes del primer arte hispanoamericano”, en *Arte colonial del Ecuador, siglos XVI-XVII* (Quito: Salvat, 1985), p. 25.

²⁹ *La escultura en el Ecuador*, p. 185.

étnico-profesional de carpinteros, fueron transplantados desde la región de Huánuco en el Perú central³⁰. Apellidos aparentemente aborígenes incluyen “Collaguazo”, “Pillajo” y “Aulis”, la mayoría de los cuales practicaba la profesión de cantero en Quito³¹. Topónimos regionales también aparecen como apellidos, por ejemplo en los casos de “Cañar” y “Amaguaña”, los cuales figuran como maestros carpinteros y canteros (véase Apéndice I). La asignación de etnicidad y/u origen geográfico a través de los apellidos no es necesariamente una indicación del lugar de nacimiento del individuo, sin embargo, ofrece una visión de la diversidad ancestral de los artistas y constructores quiteños, vinculándolos con raíces y tradiciones asociados con una gran variedad de grupos etno-lingüísticos a lo largo de los Andes. En particular, la continuidad de ciertos apellidos específicos asociados con los oficios de la construcción subraya los vínculos hereditarios dentro de los grupos etno-lingüísticos en la época colonial.

Es necesario indagar mucho más en el campo de la etnografía para aclarar los orígenes etno-lingüísticos de los apellidos de los maestros quiteños, y una consideración más profunda está fuera del presente estudio. No obstante, la amplia diversidad de los apellidos andinos en Quito, así como su continuidad dentro de los oficios artísticos, sirve para romper con el efecto nivelador de los términos como “indio”, “nativo” y aun “indígena” que predominan en la literatura publicada. El resultado de poder nombrar a artistas específicos, que es posible gracias a los documentos de archivo, revela claramente el pluralismo étnico y cultural que existió en la ciudad, además de las identidades individuales, y así ofrece una visión más compleja y matizada de la producción artística y arquitectónica en el Quito colonial.

Entre los numerosos ejemplos de maestros indígenas, queremos destacar algunos que representan los importantes roles que desempeñaron en la construcción y ornamentación de la ciudad. La gran mayoría de estos maestros no han sido reconocidos por la historia.

Desde 1602, los maestros carpinteros y constructores indígenas, Francisco Morocho y Antonio de Guzmán, dirigieron la edificación de la capilla mayor de la iglesia de San Agustín durante varios años³². Como detallamos en los capítulos siguientes, Morocho también sirvió como maestro de obra, junto con su padre, Jorge de la Cruz, en la construcción de la iglesia de San Francisco durante más de 20 años³³. En 1602, Ventura de San Francisco, “yndio ladino maestro albanil”

³⁰ Para los orígenes del apellido Tomayco en Huánuco, véase Chantal Caillavet, *Etnias del norte: etnohistoria e historia del Ecuador* (Madrid: Casa de Velázquez, 2000), p. 429.

³¹ Para la identificación de los apellidos Collaguazo y Pillajo como autóctonos a la región de Quito, véase Luis Marín de Terán e Inés del Pino Martínez, *Algunas reflexiones sobre el Ecuador prehispánico y la ciudad inca de Quito* (Quito y Sevilla: Junta de Andalucía, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, AECI, 2005), pp. 256, 260; Frank Salomon, *Native Lords of Quito in the Age of the Incas* (Londres y Nueva York: Cambridge University Press, 1986), pp. 146, 166; Armando Guevara Gil y Frank Salomon, “A ‘Personal Visit’: Colonial Political Ritual and the Making of Indians in the Andes”, *Colonial Latin American Review* 3, no. 1-2 (1994): 16-22; y Waldemar Espinosa Soriano, *Los Cayambes y Carangues: Siglos XV-XVI. El testimonio de la etnohistoria*, Colección Curiñán (Quito: Instituto Otavaleño de Antropología, 1988) I, pp. 114-116.

³² ANH/Q, Notaría 6a, vol. 11, 1602, Diego Rodríguez Docampo, fols. 392r-393r.

³³ AGOFE, Serie 10, 10.4, Varios, no. 10-86, fols. 86r-86v. Según el documento, Jorge de la Cruz y Francisco Morocho fueron responsables por “la hechura desta iglesia y capilla mayor y coro de San Fran[cis]co”, en lo cual trabajaron “mas de veinte años”.



firmó un contrato con Francisco Galavis, mayordomo de la Catedral, para hacer la alcantarilla de la quebrada al lado y construir una pared larga, que iba desde la esquina frente a las casas del Cabildo hasta la calle al otro lado de la cuadra, por lo cual recibió 350 pesos. La Catedral le proporcionó todos los materiales, y el maestro albañil proveyó y dirigió sus propios oficiales en la labor³⁴.

Como detallamos en el capítulo subsiguiente, la construcción de la Capilla de San Juan de Letrán fue contratada por los frailes mercedarios en 1609 con Diego Ventura de Santiago, maestro albañil indígena, y su hijo Juan Ventura, oficial albañil indígena (Lámina 1.1). Según el documento, padre e hijo fueron contratados

Lámina 1.1
Diego Ventura de Santiago
y Juan Ventura.
Capilla de San Juan de Letrán, 1609.
Convento de la Merced, Quito.
Foto: Susan V. Webster.

³⁴ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 11, 1602, Diego Rodríguez Docampo, fols. 667v-668v.



Lámina 1.2
Blas Cimbaña y Pascual de Rojas,
Cornisas y capiteles, 1712-1713.
Iglesia del Sagrario, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

Para haçer la yglesia y Capilla de san jua[n] de letran [. . .]
conforme el ttrazado que tienen hecho [. . .] haziendo un
arco toral y portada a la plaça [. . .] y un campanario [. . .]
todo de todo punto y puesto en toda perfeccion³⁵.

Ventura de Santiago y Juan Ventura se encargaron tanto del diseño de la capilla como de la provisión, supervisión, alimentación y pago de su propio equipo de oficiales indígenas.

Durante la construcción de la iglesia del Sagrario, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, Mauricio Suárez, maestro albañil indígena, sirvió como maestro de obra a lo largo de más de diez años³⁶, y dos maestros escultores indígenas, Blas Cimbaña y Pascual de Rojas, tallaron las cornisas y capiteles de las pilastras de la iglesia, junto con los maravillosos relieves de los cuatro evangelistas que adornan las pechinas de la media

Pág. Derecha:
Lámina 1.3
Blas Cimbaña y Pascual de Rojas,
San Juan Evangelista, 1712-1713.
Iglesia del Sagrario, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

³⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 60, 1609, Alonso López Merino, fols. 615v-616v.

³⁶ ANH/Q, Censos y Capellanías, caja 5, expte. 3-VI-1690, fols. 122r *et passim*.





Lámina 1.4
Diego Aulis,
Portada del Colegio de los jesuitas, 1664,
Compañía de Jesús, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

naranja (Láminas 1.2 y 1.3)³⁷. En la reconstrucción de la iglesia de la Merced, después del fallecimiento del arquitecto español José Jaime Ortiz, el maestro albañil indígena Joseph Landa se encargó de servir como maestro de obra, oficio que ocupó hasta la terminación del edificio en 1715³⁸. En 1711, un maestro indígena conocido como “Bartolomé Yndio” fue contratado por el Cabildo de la Ciudad como “Maestro Arquitecto de Quito”, para inspeccionar y tasar los daños ocasionados por un terremoto a la iglesia de Ipiales³⁹. En 1712, el

³⁷ ANH/Q, Censos y Capellanías, caja 5, expte. 3-VI-1690, fols. 254r-254v.

³⁸ AHOM/Q, Sección C.VI, G.8, 1700-1736, “Libro de Gasto y reciuo”, fols. 22r *et passim*.

³⁹ ANH/Q, Religiosas, caja 11, 1709-1712, expte. 1711-V-9, fol. 9v.

Cabildo encargó a Pedro Tipán, alarife indígena, basado en su “inteligencia y experiencia”, para asesorar y tasar la reconstrucción del puente de la Recoleta⁴⁰.

En el campo de la construcción civil, el maestro albañil indígena Juan Auqui firmó un contrato en 1582 con Juan Bautista Arias para edificar su casa de dos pisos, con corredores, arcos, patio, fuente, chimeneas, escaleras y otros elementos de lujo⁴¹. En 1587, Ventura de San Francisco, maestro albañil indígena, celebró un contrato con Juan Pacheco para construir su casa con tienda a la calle⁴². En 1598, el maestro cantero indígena, Felipe Yndio, y su hijo Juan Yndio, oficial cantero, suscribieron un contrato con el español y vecino principal Diego de Niebla para edificar su lujosa residencia en el centro de la ciudad⁴³. En 1628, Andrés Machaguán “alcalde de los yndios canteros” y Simón Anba “alguacil de los yndios canteros” fueron encargados por Cosme de Casso para construir una portada de piedra para su residencia que será “tan bien labrada de perfeccion y moldura como la que tiene la puerta de la calle De la casa de dona mariana xaramillo su suegra”⁴⁴.

Aun los jesuitas, famosos por utilizar sus propios arquitectos y diseñadores europeos, encargaron varias obras importantes a maestros indígenas. Por ejemplo, en 1656 el hermano Marcos Guerra suscribió un contrato con el maestro escultor indígena don Juan Bilatuña, en el cual Bilatuña consintió fabricar dos cajones grandes de madera tallada para el uso de la sacristía, por el monto de 200 pesos⁴⁵. Los jesuitas reconocieron los talentos del maestro cantero indígena Diego Aulis, cuando en 1664 el hermano Marcos Guerra lo contrató para erigir la grandiosa portada de piedra para su colegio, en donde Aulis dirigió equipos de oficiales indígenas (Lámina 1.4)⁴⁶. Más tarde en 1694, los jesuitas firmaron un contrato con don Francisco Tipán, maestro ensamblador indígena, para fabricar el retablo mayor de su iglesia, según sus propios diseños, y Tipán dirigió a los 25 oficiales indígenas que llevó a la obra (véase Capítulo 8)⁴⁷.

⁴⁰ AMH/Q, Libro de Cabildo, 1710-1714, fols. 71v-72v.

⁴¹ AHBC/Q, Fondo Jijón y Caamaño, Protocolo notarial, vol. 194, fol. 1028r.

⁴² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 1, 1582-1587, Diego de Avendaño, fols. 467v-468v.

⁴³ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 8, 1598, Diego Rodríguez Docampo, fols. 452r-454r.

⁴⁴ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 10, 1628, Gerónimo de Castro, fols. 613r-613v.

⁴⁵ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 57, 1656-1657, Gaspar Rodríguez, fols. 308r-310v.

⁴⁶ ANH/Q, Notaría 4a, vol. 23, 1664, Antonio de Verzossa, fols. 310v-312r. Como detallamos en el capítulo siguiente, es bien conocido en la literatura que el modelo de esta portada es un diseño hecho por Miguel Ángel para la Vigna Grimani. Varios autores citan su aparición en la primera edición española de Vignola, publicado por Eugenio Caxés en 1593, como la manera en que fue introducido en América. La majestuosa realización del diseño en Quito llevó a algunos autores a aseverar que debía haber sido la obra, o de un maestro arquitecto o del mismo hermano Marcos Guerra. Véase, por ejemplo: Diego Angulo Iníiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat Editores, 1950) II, p. 108; Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1961), p. 78; Graziano Gasparini, *América, barroco y arquitectura* (Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972), p. 271. Aunque es probable que el hermano Guerra seleccionara el diseño, el maestro indígena Diego Aulis realizó su construcción en Quito, junto con su equipo de oficiales indios, con unos cambios y adaptaciones que merecen una más detenida investigación. Además, varios autores mencionan que el mismo diseño fue repetido en la portada principal de la iglesia de San Juan Bautista en la ciudad de Pasto y después en ciertas iglesias de Bogotá. Véase el Capítulo 2 del presente libro para un estudio más detallado de la difusión de diseños arquitectónicos por parte de los maestros indígenas de Quito.

⁴⁷ ANH/Q, Notaría 3a, vol. 17, 1694, Nicolás de Leguía, fols. 828v-829v.



Lámina 1.5
Firma de Juan Benítez Cañar,
10-XII-1622.
ANH/Q, Notaría 6a, vol. 34, 1622,
Diego Rodríguez Docampo, fol. 775v.
Foto: Hernán L. Navarrete.

Durante la colonia, el arte de diseñar y construir retablos estuvo íntimamente vinculado con la arquitectura, sobre todo porque requirió de conocimientos profundos del lenguaje y de los principios arquitectónicos de forma y estructura. De hecho la literatura de la época suele referirse a los maestros que fabricaron retablos como arquitectos⁴⁸. La maestría en el arte de dibujar y trazar fue imprescindible para tales profesionales, ya que se encuentran con frecuencia entre los contratos para retablos referencias a dibujos preparatorios, hechos por el maestro y firmados por el mecenas y el notario.

Entre los numerosos maestros indígenas que diseñaron y fabricaron retablos, podemos destacar a Juan Benítez Cañar, activo en Quito durante el primer tercio del siglo XVII. Benítez Cañar aparece primero en los documentos en 1615, como comprador de un solar de tierra en la parroquia de San Roque, con el título de “yndio oficial escultor”⁴⁹. Después del año de 1617, se encuentra una variedad de títulos asociados a su nombre, incluyendo el de “don”, lo que demuestra su crecido estatus respecto a la república de los españoles. Además, Benítez Cañar es identificado en los documentos como “governador de los yndios de la parroquia de San Roque” y también como “maestro arquitecto, escultor, ensamblador y entallador”.

Juan Benítez Cañar fue responsable de la fabricación de al menos nueve retablos de gran importancia en la ciudad, incluyendo el retablo mayor de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín, y el retablo del gremio de los plateros y Cofradía de San Eloy⁵⁰. Benítez Cañar fue contratado para diseñar y fabricar cuatro retablos para San Agustín, tres retablos para Santo Domingo, uno para San Francisco y otro para la Merced además de esculturas en bulto, incluyendo una imagen de San Valero que fue encargada para exportación al convento mercedario de Puerto Viejo⁵¹.

⁴⁸ Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, p. 345.

⁴⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 82, 1615, Alonso Dorado de Vergara, fols. 92v-93r.

⁵⁰ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 29, 1620, Diego Rodríguez Docampo, fols. 552r-555r (Santo Domingo); Piedad y Alfredo Costales, *Los Agustinos. Pedagogos y misioneros del pueblo (1573-1869)* (Quito, 2003), p. 22 (San Agustín); y ANH/Q, Notaría 1a, vol. 98, 1622, Gerónimo de Heredia, fols. 394v-395v (San Eloy).

⁵¹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 103, 1603, Gerónimo de Heredia, fols. 573r-574v.

Los documentos hacen referencia a diseños y dibujos hechos y firmados por Benítez Cañar, quien también firmó su nombre en los contratos (Lámina 1.5). Desafortunadamente, ninguno de los dibujos mencionados se acompaña a los contratos en los protocolos notariales.

Lamentablemente, los retablos construidos por Benítez Cañar han desaparecido o no han sido identificados hasta el momento. En vista de sus fechas tempranas, es muy probable que los retablos fueran reemplazados en el siglo XVIII cuando los cambios de gusto resultaron en la “modernización” de las iglesias. Los retablos originales pudieron haber sido vendidos a otras iglesias en la región o reutilizados en la fabricación de altares más a la moda. De hecho, en al menos uno de los contratos para un retablo firmado por Benítez Cañar, el mecenas cedió el retablo antiguo al maestro para que haga lo que quiera con él⁵².

Es posible que partes de algún retablo originalmente hecho por Benítez Cañar sobrevivan hasta hoy, reconfiguradas en otros retablos que adornan la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo. En 1623, Doña Gerónima de Galarza, esposa del secretario de la Real Audiencia, encargó a Juan Benítez Cañar “yndio ladino maestro escultor” el diseño y la fabricación de

un retablo de madera de dos cuerpos y su frontispicio y cornija en lo alto con cinco ymajines de bulto en tres nichos el prin[cipa]l a de tener a n[uest]ra s[eñor]a y a s[an]t Joseph y el niño Jesus en medio asido de las manos de su bendita madre y sn Joseph⁵³.

Adicionalmente, el maestro debía reunir y supervisar su propio equipo de oficiales indígenas. Por su labor y destreza, Benítez Cañar recibió 500 patacones, un monto considerable para la época.

El retablo debió ocupar uno de los muros de la capilla lateral que pertenecía a un pariente del mecenas, el Capitán Juan de Muñoa Ronquillo. Más tarde en el siglo XVII la capilla llegó a pertenecer a la Cofradía del Rosario, aunque no está claro si el retablo fue incluido como parte de la propiedad. Durante el siglo XVIII, la cofradía hizo cambios muy significativos en la capilla, incluyendo una dramática expansión del espacio físico. Hoy en día existen dos retablos en la capilla que, aunque muy reformados, contienen elementos y aspectos iconográficos relacionados con los retablos originales (Láminas 1.6 y 1.7), incluyendo las imágenes de San José, San Juan Evangelista y San Ildefonso. Además, estos retablos ostentan columnas embellecidas con capiteles corintios muy imaginativos y otros elementos que podrían corresponder a las “fantasías” mencionadas en el contrato de Benítez Cañar.

⁵² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 105, 1623-1624, Juan García Rubio, fol. 18v.

⁵³ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 35, 1622-1623, Diego Rodríguez Docampo, fols. 383r-384r.





Juan Benítez Cañar es un ejemplo excelente, pero no aislado, de un maestro indígena, experto en la fabricación de retablos en el Quito del XVII. Como otros maestros, Benítez Cañar aparece en los documentos con el título de maestro arquitecto, como también de maestro escultor, entallador y ensamblador. Aunque no tenemos indicios de su diseño de edificios, en vista de sus títulos y habilidades, es cierto que pudiera haberlos construido.

Los maestros carpinteros indígenas fueron a menudo los diseñadores y supervisores de trabajos en iglesias y conventos, emprendiendo las obras con sus propios equipos de oficiales y obreros. Un buen número de ellos subscribieron contratos para fabricar obras y techumbres artesonados de estilo mudéjar, matizando y contrarrestando la historiografía

Lámina 1.7
Detalle, ¿Juan Benítez Cañar? y otros,
Retablo de San Juan Evangelista,
Capilla del Rosario, s. XVII y XVIII.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Susan V. Webster.

Pág. izquierda.:
Lámina 1.6
¿Juan Benítez Cañar? y otros,
Retablo de San José,
Capilla del Rosario, s. XVII y XVIII.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Susan V. Webster.



Lámina 1.8
 Marcos Tituaña,
 Puertas de la Capilla de los Ángeles,
 1659.
 Antiguo Hospital de la Misericordia, Quito.
 Foto: Alex Segundo Carrera Apolo.

tradicional, en la cual se atribuían la fabricación de tales obras a artistas musulmanes conversos, llegados desde España⁵⁴. En 1613, el maestro carpintero indígena Martín Taguada celebró un contrato con varios maestros y principales indígenas, en el cual Taguada acordó hacer el artesonado de la iglesia parroquial de San Roque, según sus propios diseños y dirigiendo su equipo de oficiales indígenas⁵⁵. En 1659, Marcos Tituaña, maestro carpintero indígena, celebró un contrato con Francisco Muñoz de Esclaba, mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, para hacer

Una rrejeria de madera labrada en la d[ic]ha capilla de n[uest]ra señora de los angeles que [v]a descubierta desde el techo y los pilares quedando dos puertas frontero de la d[ic]ha capilla [. . .] y otra pequena para la de la ygleçia del d[ic]ho hospital⁵⁶.

Tituaña recibió 40 pesos más su comida durante los tres meses que duró la obra de las puertas labradas, las cuales hasta hoy permanecen en la capilla (Lámina 1.8). En 1662, don Juan Bilatuña, maestro escultor indígena, firmó un contrato con los padres mercedarios donde se comprometió “a trabajar poner y armar los artesanos del cuerpo de la yglesia esseptando la capilla mayor y capillas asta el Coro”, por lo cual se le pagó la impresionante suma de 2.000 pesos. Bilatuña fue también encargado de proveer y dirigir oficiales indígenas para la realización de la obra⁵⁷.

Existía una gran demanda de los maestros quiteños en algunas regiones de la Audiencia y fuera de ella. Numerosos contratos demuestran la extensa movilización geográfica de profesionales indígenas de Quito a otras partes. Aunque se ha estudiado la difusión desde Quito de obras de arte portátiles a través de rutas comerciales, no se ha prestado tanta

⁵⁴ Diego Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1945) I, p. 598; Navarro, *La escultura en el Ecuador*, p. 101; Alfonso Ortiz Crespo, “Artesonados mudéjares en Quito”, *Armitano Arte* 21 (1996): 56.

⁵⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 78, 1613, Alonso López Merino, fol. 285r.

⁵⁶ ANH/Q, Notaría 4a, vol. 17, 1659, Antonio de Verzossa, fols. 120r-120v.

⁵⁷ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 63, 1662-1663, Diego Rodríguez de Mediavilla, fols. 50r-50v. Los artesonados fueron destruidos en un terremoto a finales del siglo XVII.

atención a la movilidad de los maestros constructores quiteños en la difusión de las formas y estilos arquitectónicos a otras regiones⁵⁸.

Al igual que algunos de los maestros constructores europeos y criollos detallados en varios de los capítulos siguientes, los maestros indígenas de Quito fueron llamados a otras regiones a construir iglesias y otros edificios. Además de Francisco Morocho, mencionado anteriormente, quien viajó desde Quito a Riobamba para dirigir la construcción del convento franciscano de aquella ciudad a principios del siglo XVII, los maestros indígenas quiteños frecuentemente aceptaron contratos para construir y adornar edificios a lo largo y ancho de la Audiencia de Quito. Algunos de ellos son descritos con mayor detalle en el Capítulo 2; y aquí ofrecemos una visión general con varios ejemplos.

Un contrato celebrado en 1592 entre el maestro pintor indígena, Andrés Sánchez Galque y don Diego Pilamunga, cacique de Chimbo, merece especial reconocimiento en este sentido, porque tanto el mecenas como el artista eran indígenas. Según el contrato, Sánchez Galque se comprometió a viajar a Chimbo (Bolívar) para diseñar y construir un gran retablo para la iglesia matriz, el cual incluyó una serie de imágenes e iconografía especificada por el mecenas⁵⁹. Otros ejemplos incluyen el de Juan Pacha, “yndio carpintero de Oyumbicho” (un pueblo dentro de las cinco leguas de Quito), quien en 1612 dejó el edificio en que estaba trabajando en Cuenca (Azuay) para trasladarse a Latacunga (Cotopaxi), donde se comprometió a construir un molino⁶⁰. En 1638, dos carpinteros indígenas de Quito, Francisco y Agustín Cobacango, firmaron un contrato para viajar a Pintag para diseñar y construir los edificios y hornos de un tejtar⁶¹. En 1661, el procurador jesuita de Quito contrató a tres maestros canteros indígenas de Quito, Pablo y Juan Paraypuma y Bartolomé Caguascango, para que viajasen a Cuenca, donde debían organizar y supervisar la construcción de la iglesia jesuita (véase el Capítulo 2)⁶². En 1667, el maestro cantero indígena Marcos Bermejo firmó un contrato en Quito para viajar con su equipo de canteros y albañiles indígenas desde Quito a Pasto (Colombia), para construir la iglesia matriz de aquella ciudad, hoy conocida como la iglesia de San Juan Bautista⁶³. Es importante subrayar, que el modelo empleado por Bermejo y su equipo para la portada lateral de la iglesia de Pasto (Lámina 1.9), es el que se utilizó para la portada del colegio jesuita de Quito, construida en 1664 por el maestro indígena Diego Aulis (véase Lámina 1.4 y Capítulo 2). Más tarde y por la misma zona, en 1779 el síndico de la Cofradía de San Pedro de la Catedral de Popayán registró varios pagos a maestros escultores indígenas de Quito que habían viajado a

⁵⁸ Para la difusión de obras portátiles desde Quito, véase *Arte quiteño más allá de Quito* (Quito: FONSAL, 2010).

⁵⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 3, 1588-1594, Diego Lucio de Mendaño, fols. 317v-318v. Desafortunadamente, el retablo ya no existe.

⁶⁰ Martin Minchom, *The People of Quito, 1690-1810: Change and Unrest in the Underclass* (Boulder, Colorado: Westview Press, 1994), p. 39.

⁶¹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 159, 1638, Pedro Pacheco, fols. 97r-97v.

⁶² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 206, 1661-1662, Tomás Suárez de Figueroa, fols. 532v-534r.

⁶³ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 224, 1667, José Gutiérrez, fols. 70r-71v.



Lámina 1.9
Marcos Bermejo,
Portada lateral de la Iglesia de
San Juan Bautista, 1667.
Pasto, Colombia.
Foto: Cortesía de la Diócesis de Pasto.

aquella ciudad, incluyendo “a los Yndios Quiteños Escultores p[o]r cuenta de la echura de los llaues, Yglesita, Cruz y Tiara de madera = 4 r[eale]s y los recibió el Tipán”⁶⁴. Como detallamos en el próximo capítulo, la impresionante movilidad de los maestros indígenas de Quito fue un factor clave en la difusión de las formas y los estilos artísticos y arquitectónicos a lo largo y ancho de la Audiencia.

⁶⁴ WL/UNCCH, 11500. Popayán Papers, Box 19, expte. 2238, “Cuaderno de gasto y reciuo de la Cofradía de S[an] Pedro de la Catedral de Popayan, 1778-1781”, fol. 8r. Las cuentas contienen varios pagos a escultores y plateros indígenas de Quito, además de numerosas referencias al envío de obras de escultura desde Quito a Popayán. En 1784, el síndico anotó “que se pidió á Quito vn Rostro y manos de Jesús Nazareno p[ar]a la procesión del miercoles S[an]to”, y en 1785 registró un pago “de 47 p[eso]s que an tenido de costo vn Rostro y manos de vna S[an]ta Maria Madalena, y vn Judío de cuerpo entero con su bestido de madera, excludo el flete de su conducción de Quito á esta”, además de “16 p[eso]s de vn Rostro, manos, y brazos, pies con piernas de vn Arcangel S[a]n Miguel p[ar]a la procesión del miercoles S[an]to y mas 4 p[eso]s 1 r[eal] de costo de su conducción, de Pasto a esta; que de Quito a Pasto costo 3 p[eso]s”. WL/UNCCH, 11500. Popayán Papers, Box 19, expte. 2238, “Quaderno Manual . . . de gasto y reciuo . . . de la Cofradía del S[eñor] S[an] Pedro . . . de 1784 a 1789”, fols. 2r; 4r.

CONCLUSIONES

Resulta evidente que los maestros indígenas desempeñaron un papel de suma importancia en la construcción y ornamentación de la ciudad de Quito y otros territorios. Al mismo tiempo, es importante señalar que, como indica el registro histórico, los oficios asociados a la construcción fueron particularmente controlados y regidos por la comunidad indígena. Como hemos mencionado, durante la colonia el Cabildo nunca rigió o controló los gremios de canteros y de albañiles, y no fue hasta 1690 y 1692 que el Cabildo de la Ciudad nombró maestros mayores de los gremios de escultores y carpinteros, de los cuales el primero en ser nombrado y el que sirvió durante por lo menos doce años seguidos como maestro mayor, fue el maestro indígena Francisco Tipán. No debe sorprender que, después de la muerte de Francisco Tipán, el Cabildo nominó a una serie de maestros mayores indígenas de los gremios de escultores y de carpinteros. En 1607, le dieron el título al maestro indígena Pedro Pillajo⁶⁵. En 1712, el maestro indígena Pedro Tipán fue elegido por el Cabildo como “persona de inteligencia y experiencia” para tasar la reconstrucción de un puente importante⁶⁶. En 1718 y 1719, el Cabildo nominó otra vez a un maestro indígena para liderar el gremio de los escultores y carpinteros, Francisco Monga, cuyo apellido lo vincula con una larga tradición familiar de artesanía en madera⁶⁷. A pesar de que el Cabildo nunca eligió a un maestro indígena como maestro mayor de los arquitectos o alarifes, los logros profesionales y sociopolíticos de Francisco Tipán y numerosos maestros indígenas demuestran la movilidad socioeconómica y las oportunidades disponibles para los diestros profesionales indígenas en los campos artísticos y arquitectónicos. Los logros de los maestros indígenas en Quito parecen haber hecho más permeables las fronteras profesionales entre la república de los indios y la de los españoles.

Los maestros y obras citados en el presente capítulo representan solo una fracción de los ejemplos registrados en los documentos de archivo. Sin embargo, son bastantes para cuestionar el supuesto “anonimato” de los maestros indígenas y de igual manera su calificativo como simple “mano de obra”. Los documentos demuestran en muchos casos, que había gran demanda de maestros indígenas, que fueron responsables por el diseño de las obras, y que supervisaron y controlaron no solo la construcción, sino la provisión, dirección y pago de equipos de oficiales indígenas. Es decir, que muchos de los maestros indígenas ejercieron un control prácticamente completo de las obras. No obstante, con pocas excepciones, los nombres de esos maestros y sus obras no han sido reconocidos en la historiografía. Los maestros indígenas del Quito colonial no son los simples obreros anónimos como los llama la literatura publicada, sino que poseían identidades individuales y étnicas, títulos profesionales y lograron obras maestras que los hacen merecedores de ser reintroducidos en la historia de la ciudad.

⁶⁵ AMH/Q, Actas del Cabildo de Quito, 1705-1707, fol. 102v.

⁶⁶ AMH/Q, Actas del Cabildo de Quito, 1710-1714, fol. 71v.

⁶⁷ AMH/Q, Actas del Cabildo de Quito, 1715-1719, fols. 90v, 143r.

2. ÓPTICAS: ANDINOS Y EUROPEOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL QUITO COLONIAL*



En la década de 1730, los científicos y exploradores españoles Antonio de Ulloa y Jorge Juan escribieron una descripción de la ciudad de Quito, en la cual expresaron admiración por el esplendor de sus plazas “hermoseadas con las arquitecturas de sus frontispicios y portadas, en los que se particulariza el de *San Francisco*, que, siendo todo de piedra de cantería, pueden sus bien distribuidas proporciones, la hermosura de toda la obra y su invención tener lugar entre las celebradas de *Europa*” (Lámina 2.1)¹. Otros viajeros y cronistas expresaron opiniones semejantes, ofreciendo alabanzas a la alta calidad y el acabado de la arquitectura quiteña y señalando su semejanza con la europea². La perspectiva de los historiadores de la arquitectura en el siglo XX sigue una trayectoria semejante. Por ejemplo, George Kubler destaca “la relación muy cercana a modelos europeos que gobierna la arquitectura quiteña en general”, y Damián Bayón señala que, en Quito, “no hay rastros de la arquitectura indígena que se encuentra más tarde en Arequipa [. . .] Quito constituyó un verdadero enclave europeo en tierra americana durante el periodo colonial”³. Según la opinión de Graziano Gasparini,

* El presente estudio está basado en una ponencia presentada en el panel “Thinking About Colonial Latin American Art”, celebrado en la conferencia del College Art Association en Chicago en 2010. Agradezco a Elizabeth Hill Boone y Thomas DaCosta Kaufmann sus lúcidos comentarios y su apoyo. Para una versión preliminar del presente estudio, véase Susan Verdi Webster, “Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito”, *Colonial Latin American Review* 20, no. 3 (2011): 303-330.

¹ Antonio de Ulloa y Jorge Juan, *Viaje a la América meridional*, ed. Andrés Saumell, t. A (Madrid: Historia 16, 1990 [1748]), p. 338. Itálicas presentes en el texto original.

² Véase por ejemplo la descripción de Quito escrita por el jesuita italiano Mario Cicala a mediados del siglo dieciocho, quien observa que la ciudad “[p]or su grandeza y amplitud podría hacer competencia aun con las naciones más famosas de Europa [. . .] y aun podría destacarse también por la magnificencia y suntuosidad de los templos, conventos, cúpulas y campanarios”. Cicala, *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús* (Quito: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, 1984 [1771]), p. 156. El viajero francés decimonónico Marcel Monnier proclama de Quito, “[o]n a devant soi, non pas une vieille colonie, mais un pur fragment de l’Espagne du seizième siècle. Il n’y eut point ici colonie, dans le sens actuel du terme, agglomération d’éléments épars, mais transport d’une société toute entière”. Monnier, *De Guayaquil à Quito (Équateur)* (Paris: Plon, 1898), p. 27.

³ George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800* (Baltimore: Penguin Books, 1959), p. 88; y Damián Bayón y Murillo Marx, *History of South American Colonial Art and Architecture* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1989), p. 42.



Lámina 2.1
Fachada principal, S. XVII.
Iglesia de San Francisco,
Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

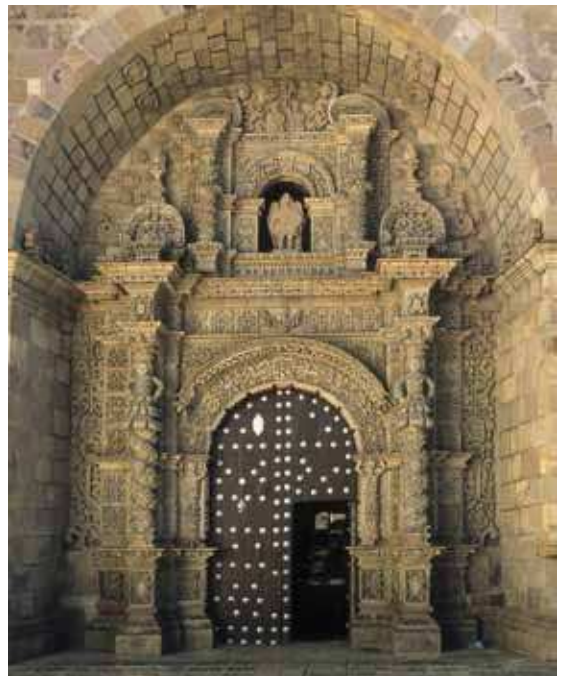


Lámina 2.2
Fachada principal,
Iglesia de San Lorenzo,
1728-1744.
Potosí, Bolivia.
Foto: James Bruncker, Magical Andes Photography.

[e]n ninguna otra ciudad, durante el periodo colonial, el conjunto de manifestaciones artísticas y artesanales ha mantenido una calidad tan constante y uniforme; eso explica, además, por qué el término ‘arquitectura mestiza’ nunca ha podido infiltrarse en las apreciaciones críticas de los monumentos quiteños⁴.

En una discusión sobre arquitectura mestiza, los historiadores ecuatorianos Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo confiesan que

[e]n nuestro caso no podemos hablar de mestizaje, porque la arquitectura quiteña es la más europea de las producidas en la América Hispana. La presencia indígena en la arquitectura quiteña es aislada y tímida, como un desliz que teme ser descubierto⁵.

Los edificios monumentales del Quito colonial son, en efecto, marcadamente europeos en su apariencia visual y, a diferencia de la llamada arquitectura “mestizo-barroca” de Arequipa o Potosí, la de Quito no parece revelar signos de participación indígena (Lámina 2.2). Diego Angulo Íñiguez señala que “[I]as portadas de las iglesias y de los conventos [de Quito] ofrecen un variado muestrario que alcanza desde modelos del más puro renacimiento italiano hasta grandes conjuntos de esquema vigolesco”⁶. De hecho, muchas de las características formales y decorativas de la arquitectura quiteña se derivan de los tratados de arquitectura europea, particularmente italianos. Por ejemplo, la impresionante escalinata cóncava/convexa frente a la iglesia franciscana reproduce un diseño de Donato Bramante, ilustrado en las ediciones españolas del tratado de Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*⁷. Además, es bien conocido que la portada interior de la portería franciscana (Lámina 2.3) se basó en un diseño para el Palacio Farnese en Caprarola reproducido en varias ediciones españolas de Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Giacomo Barozzi da Vignola, incluyendo la primera publicada por Patricio Caxés en 1593⁸. El mismo diseño se repite, con cambios de ornamentación, en los arcos del sotocoro de la iglesia franciscana (Lámina 2.4).

Las obras de Serlio y Vignola junto con tratados españoles como los de Juan de Arfe y Diego López de Arenas, sirvieron de manuales preferidos para la construcción en Quito a lo largo del periodo colonial. Se podrían citar

⁴ Gasparini, *América, barroco y arquitectura* (Caracas: Armitano, 1972), p. 282.

⁵ Kennedy Troya y Ortiz Crespo, “Reflexiones sobre el arte colonial”, en *Nueva historia del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1989) 5, p. 182.

⁶ Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1950) II, p. 104.

⁷ José de Mesa y Teresa Gisbert, “Un diseño de Bramante realizado en Quito”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 7 (1967): 68-73. Merece destacar que el diseño no fue realizado en Roma, sino en Quito. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1997), p. 53.

⁸ Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, p. 68; y Angulo Íñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano*, t. 2, pp. 112-113.



Lámina 2.3
Portada interior, S. XVII.
Portería Convento de San Francisco,
Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

numerosos ejemplos para casi todos los edificios monumentales de la ciudad colonial⁹. Prueba fehaciente de la duradera relevancia para Quito de aquellos manuales y tratados del siglo XVI, se encuentra en una “fiel copia” del tratado de Juan de Arfe, *De Varia Commensuración para la escultura y Architectura* [1585-1587], transcrita a mano por el pin-

⁹ Santiago Sebastián, “Notas sobre la arquitectura manierista en Quito”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 1 (1964): 113-120; Ídem, “La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en hispanoamérica”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 7 (1967): 30-67.



Lámina 2.4
Arcos del sotocoro,
S. XVII.
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: *Hernán L. Navarrete*.

tor quiteño Manuel de Samaniego en 1789 – dos siglos después de su publicación inicial¹⁰. No sorprende por tanto que la historiografía caracterice la arquitectura quiteña como sumamente europea en apariencia.

Por lo tanto, una óptica europea ha dominado la literatura sobre la arquitectura colonial quiteña. Los historiadores del siglo XX analizaron con entusiasmo las formas, los estilos y los planos para construir sistemas clasificatorios que concebían la arquitectura quiteña como representativa por excelencia de lo europeo, apropiándose así de sus orígenes e identidad cultural propios. Algunos historiadores indagaron selectivamente en los archivos para recuperar nombres de arquitectos europeos itinerantes, y otros revisaron detalladamente tratados y planos europeos en búsqueda de modelos para las construcciones coloniales. La atención a los edificios coloniales quiteños amainó a mediados de siglo, a raíz del nuevo interés académico por la evidencia visible del legado indígena. Desde esta perspectiva, la arquitectura quiteña aparentemente pasó a ser calificada como demasiado europea, es decir, demasiado emblemática de la conquista

¹⁰ AHBCE, JJC .01214, Manuel de Samaniego, “Libro Quarto Trata de Architectvra sacada fielmente de sv original por Manuel Samaniego, y Jaramillo en Quito año de 1789”. Cabe destacar que Juan de Arfe basó su capítulo sobre la arquitectura en el tratado de Serlio. Véase María del Carmen Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte* 76, no. 304 (2003): 371-388.

y la hegemonía europea y, por lo tanto, carente de interés académico. De hecho, desde mediados del siglo XX, apenas se publicaron estudios serios sobre arquitectura quiteña. La última frase del importante libro de Valerie Fraser de 1990 podría servir como sumario de la perspectiva de los estudiosos del siglo XX sobre Quito: “La arquitectura del siglo XVI hispanoamericano es una arquitectura de y para la conquista; es instrumental en la construcción y consolidación del imperio español”¹¹.

En contraste, el presente estudio propone que para las personas que participaron en el contexto y la producción de los edificios monumentales del Quito colonial, la importancia y el significado de la arquitectura fue intrínsecamente ambivalente. Las caracterizaciones tradicionales de los edificios como “sumamente europeos” y “de y para la conquista”, aunque pueden ser válidas, representan un punto de vista particularmente unilateral y occidental. A pesar de saberse que hubo diestros constructores andinos íntimamente involucrados en la producción arquitectónica colonial, la crítica ha pasado por alto las perspectivas indígenas. La participación andina se suele caracterizar en términos de mano de obra anónima, contrastándola con el diseño y la supervisión intelectual de los europeos—esto es, la tradicional oposición euro-renacentista entre *invenit* y *fecit*.¹² Sin embargo, la arquitectura colonial quiteña bien podría tener vínculos más cercanos con la de Arequipa o Potosí, ya que el enfoque convencional sobre los aspectos visibles nos cuenta solo una parte de la historia. En este sentido, el presente estudio emplea documentos históricos como complementos importantes a lo visual para reconsiderar la arquitectura colonial quiteña más allá de un solo punto de vista. Argumentamos que la producción arquitectónica en la ciudad fue tan instrumental en la consolidación del poder y autoridad andinos como en el caso de los europeos, y que las diferentes miradas percibieron las formas físicas de los edificios de maneras muy distintas. A continuación, ofrecemos una serie de ejemplos que demuestran la activa participación indígena y cuestionan muchas de las evaluaciones y perspectivas de la arquitectura monumental colonial de Quito.

VISIBILIDAD

El tema de la aportación indígena ha dominado la historiografía de la arquitectura colonial latinoamericana desde mediados del siglo XX. Kubler publicó en 1961 su influyente estudio sobre la extinción de las formas indígenas en la arquitectura colonial, sus polémicos planteamientos siguen alimentando el debate actual sobre la interpre-

¹¹ Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635* (New York: Cambridge University Press, 1990), p. 167.

¹² Dentro de la historiografía local, José María Vargas se refiere a los artistas y constructores indígenas como “la voz del anonimato”. Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1972), pp. 30-31. Filoteo Samaniego señala “la participación abrumadora de la mano de obra nativa [. . .] esa inmensa multitud anónima que debe trabajar en minas, obrajes, faenas agrícolas, caminos, grandes obras, levantamientos de ciudades [. . .] con la colaboración de maestros de obra y oficio provenientes de España, Flandes, Italia y Alemania”. Samaniego, “Determinantes del primer arte hispanoamericano”, en *Arte colonial del Ecuador, siglos XVI-XVII* (Quito: Salvat, 1985), pp. 25-26. José Gabriel Navarro se pregunta, “¿[q]uiénes fueron esos artistas [indígenas]? Nadie lo sabe, o, por lo pronto, nadie los ha identificado”. Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, 2a ed. (Quito: FONSA, 2006), p. 185.

tación de las técnicas, materiales y motivos que revelan la mano indígena, especialmente en los edificios de la llamada “arquitectura mestiza” de Arequipa y Potosí.¹³ La respuesta a los académicos “hispanistas” y “europeístas” por parte de los “indigenistas” se desarrolló a mediados del siglo pasado con la intención de recuperar las contribuciones locales y autóctonas a la arquitectura colonial. Sin embargo, al igual que sus predecesores “europeístas”, la crítica indigenista se basó principalmente en elementos visuales para re-afirmar su posición, procediendo como si la huella de la acción indígena pudiera verse en los edificios de la misma manera que la identidad racial o étnica sería supuestamente visible en el color de la piel o los rasgos físicos o faciales de las personas. De este enfoque surgió una variedad de nomenclatura mayormente incómoda, en la cual se destacan características decorativas que son híbridas o mixtas. El uso de términos como Tequitqui, Indo-Cristiano, Criollo, Mestizo-Barroco y Híbrido-Barroco implicaba una problemática asimilación con procesos biológicos¹⁴.

Sin embargo, como destacan Carolyn Dean y Dana Leibsohn, la visión y lo visible son elementos resbaladizos, sobre todo cuando se trata de escudriñar y analizar las mezclas visibles, y con más frecuencia que revelan prejuicios, percepciones y motivaciones actuales.¹⁵ La dependencia de lo visible ha creado una imagen de los edificios coloniales como “arquitectura de conquista”, en la cual se vislumbra tenuemente la presencia indígena, pero que mayormente sería un símbolo del proyecto imperial español dominante. El presente estudio destaca que al depender del aspecto visual, los historiadores del arte y de la arquitectura, suelen pasar por alto dos aspectos relativamente invisibles pero potencialmente muy significativos, como son las personas y los procesos involucrados en la producción arquitectónica.

Si bien ciertamente parte del proceso de producción podría discernirse a partir de la inspección detallada de los edificios en sí, sus agentes y actores quedan mayormente invisibles. Las crónicas coloniales ofrecen informes limitados pero frecuentemente tendenciosos informes sobre las cuestiones de participación, autoría y procesos de construcción. Las imágenes pictóricas de edificios coloniales en construcción son poco frecuentes, como la de la

¹³ George Kubler, “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art”, en Thomas Reese, ed., *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler* (New Haven: Yale University Press, 1985 [1961]), pp. 66-74. Para estudios más recientes, véase Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), pp. 272-299; Stella Nair, “Witnessing the In-visibility of Inca Architecture in Colonial Peru”, *Buildings & Landscapes* 14 (2007): 50-65; Gauvin Alexander Bailey, “Art in Colonial Latin America: The State of the Question”, *Renaissance Quarterly* 62:1 (Spring 2009): 2-27; e Ídem, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010).

¹⁴ Para los debates entre hispanistas, europeístas e indigenistas, véase Ángel Guido, *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*, (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1956) 2, pp. x-xi; Erwin Palm, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 9 (1968): 21-37; Ramón Gutiérrez, “La historiografía de la arquitectura americana: entre el desconcierto y la dependencia”, en *Arquitectura latinoamericana: Textos para reflexión y la polémica* (Lima: Epígrafe Editores, 1997), pp. 35-89; Antonio de San Cristóbal, “Las historiografías hispanistas, europeístas y la arquitectura virreinal peruana”, *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 195-213; e Ídem, “La controversia de los aportes europeos en la arquitectura virreinal peruana”, *Anales del Museo de América* 8 (2000): 9-28.

¹⁵ Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review* 12, no. 1 (June 2003): 5-35.

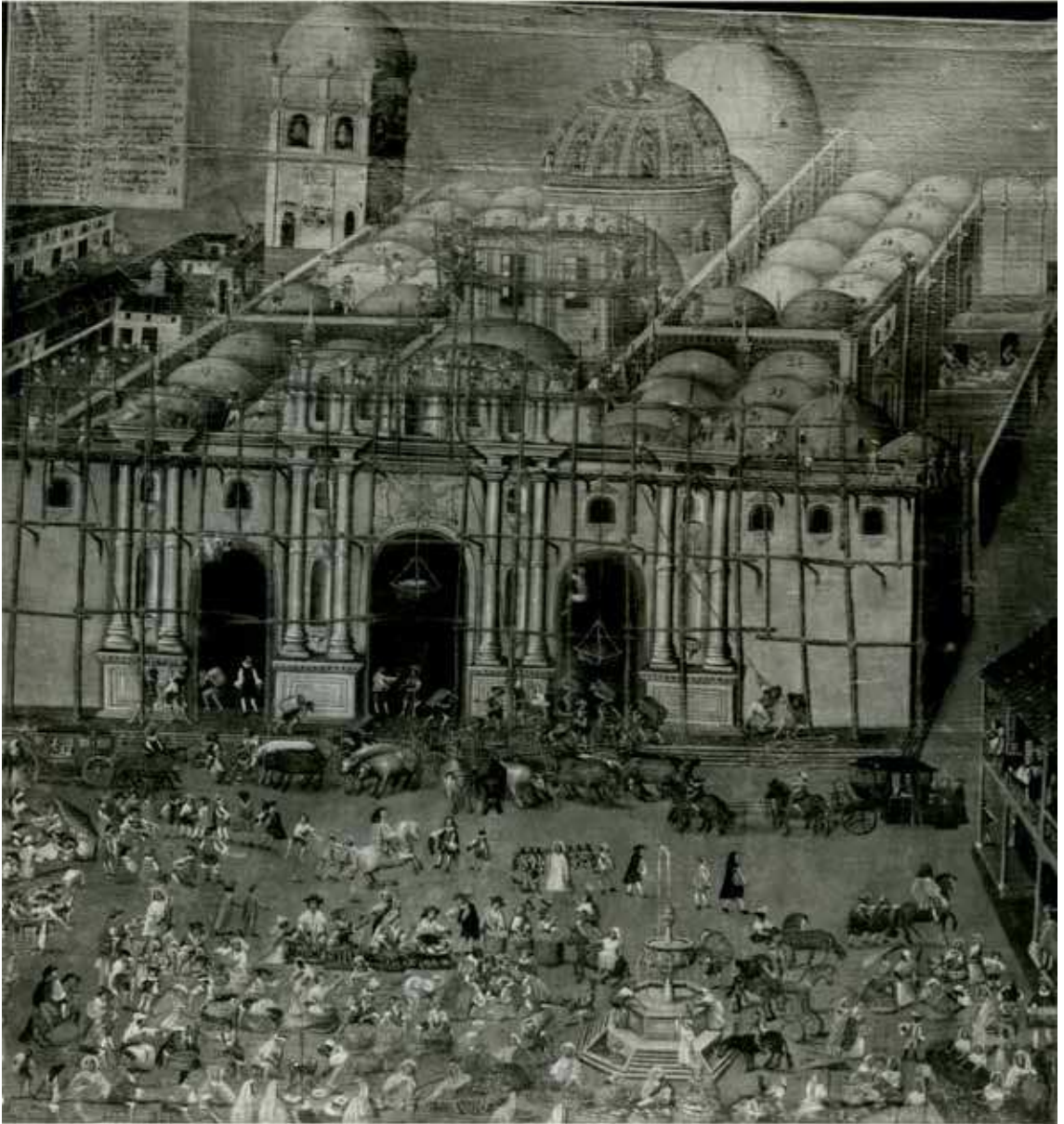


Lámina 2.5

Anónimo (atribuido a Antonio Ramírez Montúfar),
Construcción de la Catedral de Guatemala, óleo sobre lienzo, fechado entre 1678 y 1718.

Foto: Cortesía de la Colección Sidney Markman, *The Latin American Library*, Tulane University.

construcción (o reconstrucción) de la catedral de Guatemala (Lámina 2.5) y aquella, con su cautivador despliegue de obreros, máquinas y técnicas de construcción, despiertan el interés del espectador, precisamente, porque dichas personas y procesos son casi invisibles en los textos de la época y en los edificios mismos.¹⁶ Por otro lado, los documentos históricos nos proporcionan un importante complemento a lo visible, ya que permiten recuperar la identidad y los intereses de quienes participaron en la producción arquitectónica de la colonia.

DOCUMENTOS

A pesar de que a comienzos del siglo XX algunos de los pioneros de la historia de la arquitectura colonial andina realizaron investigaciones de archivos para establecer los fundamentos y bases para los estudios en el campo, persistió la ambivalencia en cuanto a investigaciones de archivo entre algunos historiadores. En 1972, el arquitecto ítalo-venezolano Graziano Gasparini denunció la investigación en archivos, y la tildó de “dependencia fetichista del dato objetivo”, en favor de la interpretación visual del espacio arquitectónico.¹⁷ Para algunos historiadores que enfocaron sus estudios sobre la región andina, en donde aparentemente no existió una forma de escritura alfabética antes de la conquista, los documentos fueron considerados sospechosos por su rol como instrumentos legales de la empresa colonial. Por su parte, muchos de los estudiosos que escribieron desde una óptica occidental, se abstuvieron de investigar en los archivos debido a su preferencia por lo visible. En tiempos recientes la desconfianza en los archivos se ha mantenido como consecuencia del rechazo post-modernista de la “verdad absoluta” que los documentos podrían proveer. La tendencia a favorecer lo visual y las “verdades interpretativas” en términos de forma, estilo y significado ha llegado a ser aun más pronunciada. Si bien los documentos podrían estar plagados de propósitos escondidos y no tan escondidos, formulados en el lenguaje bizantino de la burocracia española, no cabe duda de que proporcionan información y datos concretos esenciales para complementar el análisis visual de los historiadores de la arquitectura y las otras artes. Cuestiones básicas en cuanto a la cronología, autoría y mecenazgo de los edificios coloniales son primordiales para acercarnos a los temas más amplios de sus orígenes, clasificación, interpretación y difusión. A veces, el favorecer lo visual a expensas de los documentos nos ha llevado por caminos equivocados.

La arquitectura colonial quiteña constituye un caso de estudio en la potencial traición de lo visible. En 1959, George Kubler la describió como “una transferencia relativamente pura de modelos europeos”, calificación que

¹⁶ Entre los estudios recientes sobre las imágenes pictóricas que representan el proceso constructivo, véase Luis Arciniega, Desirée Juliana y Oreto Trescoli, “The Representation of Architecture in Construction during the Hispanic Early-Modern Period”, en *Second International Congress on Construction History*, ed. Malcolm Dunkeld, et al. (Cambridge UK: The Construction History Society, 2006) t. 1, pp. 221-237. Para estudios sobre la pintura anónima, *Construcción de la Catedral de Guatemala*, véase Eva S. Lamothe, “The Cathedral of Antigua Guatemala, a Colonial Painting, ca. 1718”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 56 (1986): 91-105; María Concepción Amerlink de Corsi, “Construcción de la Catedral de Guatemala”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, dir. Joaquín Bérchez (Madrid: Museo de América, 1999), pp. 163-166.

¹⁷ Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, p. 8.

se repite en la literatura hasta el presente.¹⁸ Kubler caracterizó a la iglesia de San Francisco como una cabeza de serie, enfocándose en el cotejo de sus fuentes y modelos europeos, desde Serlio y Bramante hasta el mudéjar andaluz.¹⁹ En efecto, su evaluación general de la arquitectura quiteña descansa sobre la clasificación de formas europeas y la especulación de la posible identidad de sus diseñadores itinerantes europeos, desde el español Francisco Becerra y el flamenco Jodóco Rique hasta el italiano Marcos Guerra y el alemán Leonardo Deubler²⁰. Kubler solo daba cabida a la participación andina indirectamente, observando que “la calidad especial de la arquitectura quiteña es su alto nivel de acabado; una y otra vez su factura es de excelencia metropolitana”²¹. Crónicas coloniales, informes de viajeros, historias modernas y la designación por UNESCO en 1978 de Quito con el primer lugar en la lista de ciudades patrimonio de la humanidad (junto con Cracovia), reproducen la visión de su arquitectura como intrínsecamente europea.

Según estas conclusiones, en Quito la dominación española llegó a niveles extraordinarios. No obstante, la documentación histórica registra una extraordinaria triangulación en la historia arquitectónica de Quito; si bien los mecenas españoles emplearon tratados de arquitectura europeos, la vasta mayoría de los arquitectos y constructores fue indígena. La investigación sistemática en los archivos revela la preeminencia de los maestros indígenas en todos los oficios de la construcción a lo largo de la época colonial²². De los más de 300 contratos notariales relacionados con la construcción y recogidos en los archivos quiteños, apenas el 7% se celebra con maestros europeos, de los cuales solo se menciona el nombre de 20 individuos. El predominio de los maestros indígenas es impresionante, destacando la diversidad étnica de sus miembros, si bien predominan los apellidos incásicos como Páucar, Rimache, Quispe o Cayllagua²³. Esta presencia mayoritaria indígena de herencia incásica complica la afirmación de la “pura transferencia de modelos europeos” citada por Kubler y otros, así como el método puramente visual. El caso de la arquitectura colonial quiteña plantea la siguiente pregunta primordial: ¿cómo podríamos reconciliar la enfática y predominante apariencia europea de los edificios quiteños con los documentos históricos que proclaman a sus constructores casi exclusivamente como andinos?²⁴

¹⁸ Kubler y Soria, *Art and Architecture*, p. 88.

¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

²⁰ *Ibid.*, pp. 87-88.

²¹ *Ibid.*, p. 88.

²² Susan Verdi Webster, “Masters of the Trade: Native Artisans, Guilds, and the Construction of Colonial Quito”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, no. 1 (March 2009): 10-29.

²³ Para el predominio de los apellidos incásicos entre los constructores indígenas en Quito, véase Susan Verdi Webster, “La voz del anonimato: Authorship, Authority, and Andean Artists in the Construction of Colonial Quito”, en *The Arts of South America, 1492-1850*, editado por Donna Pierce (Norman y Denver: University of Oklahoma Press y Denver Art Museum, 2010), pp. 19-47.

²⁴ Bayón observa que “[f]rom the start, Quito has been a city with a certain European ‘air,’ even though populated with Indians, half-castes and a fistful of Spaniards”. Bayón y Marx, *History of South American Colonial Art and Architecture*, p. 37.

ÓPTICAS

En Quito, los contratos entre mecenas y maestros indígenas invariablemente registran que el maestro constructor debía proveer su propio equipo de especialistas en los oficios asociados. Desde el punto de vista europeo, el maestro indígena sirve como un contratista general o maestro de obra, un puesto no muy prestigioso. Sin embargo, desde un punto de vista andino, el control sobre las personas y los procesos de la producción arquitectónica fue una potente expresión de autoridad. Según los cronistas coloniales, como Juan de Betanzos, Pedro Sarmiento de Gamboa y Bernabé Cobo entre otros, el Sapa Inca fue también un arquitecto, cuyo poder y autoridad residió en su capacidad de reunir equipos de artesanos expertos en la construcción de edificios monumentales, los cuales fueron diseñados y supervisados por el Sapa Inca, quien participó físicamente en el proceso constructivo²⁵. Desde una óptica andina, el alto estatus asociado con la capacidad de monopolizar la labor de los expertos constructores y participar en el proceso de la construcción, establecería el vínculo esencial entre la producción arquitectónica y el poder. De hecho, los cronistas indican que el Sapa Inca contaba además con un gran número de señores y caciques calificados en cada región para realizar parte de las labores arquitectónicas.

Lo que muchos estudios de la arquitectura colonial no han observado son las estrategias andinas empleadas para conseguir poder y autoridad a través de la producción arquitectónica. No cabe duda de que los andinos construían para mecenas españoles, pero el control sobre la labor especializada y el dominio sobre la producción residió en los señores y maestros del proceso arquitectónico. Se podría considerar la abrumadora apariencia europea de la arquitectura quiteña como expresión de la hegemonía española y occidental. Sin embargo, desde la óptica andina pudiera haber sido en efecto bastante diferente, sin el tradicional desprecio ibérico hacia la mano de obra, y sin el excesivo énfasis en el estilo o forma del producto. Para los andinos, las personas y los procesos podrían haber sido al menos tan importantes como el producto en sí. El caso del Quito colonial ofrece numerosos ejemplos que relativizan las perspectivas tradicionales europeas.

La óptica andina, sobre todo la incásica, también se caracteriza por su distintiva relación con los materiales, los edificios y el urbanismo. Los incas confirieron a los materiales una multitud de significados que habrían sido desconocidos o irrelevantes para los europeos. Además, la profundamente arraigada tradición andina que valoraba la esencia sobre la apariencia, daba una especial importancia a los procesos y materiales, aspecto que no llegó a ser borrado por la conquista. Los constructores incásicos estaban profundamente identificados con los materiales, sobre todo con la piedra, así como con los procesos a través de los cuales se transformaban los materiales en estructuras. Según Carolyn Dean,

²⁵ Juan de Betanzos, *Narrative of the Incas*, traduc. Roland Hamilton y Dana Buchanan (Austin: University of Texas Press, 1996 [1557]), pp. 44-45, 69-73; Pedro Sarmiento de Gamboa, *The History of the Incas*, traduc. Brian S. Bauer y Vania Smith (Austin: University of Texas Press, 2007 [1572]), pp. 115-119, 135-137, 167-168, 174-175; y Bernabé Cobo, *History of the Inca Empire*, traduc. Roland Hamilton (Austin: University of Texas Press, 1979 [1653]), pp. 134-135, 141, 149-150, 247-248.

los incas priorizaron la esencia transubstancial de la piedra sobre su apariencia superficial [. . .] Además, ellos entendieron la construcción en piedra como uno de los procesos a través de los cuales se ordenaba la naturaleza desordenada, convirtiendo los espacios agrestes en domesticados espacios incásicos²⁶.

La íntima relación entre los constructores incas pre-hispánicos y la piedra, las creencias sobre su esencia, calidades numinosas, poderes de personificación y su naturaleza potencialmente animada, aportan una óptica andina de la naturaleza y el significado de uno de los principales materiales empleados en la construcción monumental de la colonia²⁷. Junto al poder y autoridad conferido a la producción arquitectónica, es muy probable que, para los indígenas quiteños, los materiales y los procesos constructivos fueran más importantes que las formas y el estilo de los edificios.

Una prueba de que el vínculo entre el poder y la producción arquitectónica siguió vigente entre los indígenas hasta bien entrado el periodo colonial (y quizá nunca se extinguió) se encuentra en un pleito de 1667, presentado en Quito contra don Alonso de Arenas y Florencia Ynga, acusado de haberse auto-proclamado Sapa Inca—heredero del ‘trono’ del Inca—y de fomentar la rebelión de los indígenas en el norte del territorio de la Audiencia de Quito (San Miguel de Ybarra, Carangue, Otavalo). Entre los numerosos testigos, Francisco Grijalva, escribano del cabildo de la Villa de San Miguel de Ybarra, ofreció una descripción de las entradas triunfales celebradas en los pueblos del norte para festejar la llegada del nuevo líder inca, Alonso de Arenas y Florencia. Entre los objetos que don Alonso llevaba consigo en sus entradas triunfales estaba un gran lienzo en el que se había pintado “la genealogía del Inca” en la cual aparecía también el retrato de don Alonso como descendiente directo del linaje real. La mayoría de los numerosos testigos describían el lienzo y explicaban cómo don Alonso solía mostrarlo en los pueblos, enseñándole a la gente la historia de sus antepasados de forma muy semejante a como los frailes enseñaban la doctrina cristiana a través de imágenes. De esta manera, Don Alonso solidificó sus derechos y su autoridad como líder, asumiendo una forma tradicional de poder que incluía su papel como arquitecto y constructor de edificios. Según el testimonio de Grijalva:

Y desde el pueblo de tabacundo escribio a este declarante Vn papel como a escribano de cabildo Para que diesse [fol. 48r] quenta a los capitulares el dia que abia de entrar y en ello deçia que benia por el pueblo de carangue por ber los palacios de sus bisabuelos y reedificar la yglesia que le deçian estava mal parada²⁸.

²⁶ Dean, *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock* (Durham y London: Duke University Press, 2010), p. 21.

²⁷ Dean, *A Culture of Stone*; e Ídem, “The Inka Married the Earth: Integrated Outcrops and the Making of Place”, *Art Bulletin* 89, no. 3 (2007): 502-518.

²⁸ ANH/Q, Indígenas, caja 8, expte. 25-I-1667, fols. 47v-48r.

El testimonio demuestra los lazos que seguían vigentes entre la construcción de los antepasados incas (los palacios) y la promesa de don Alonso de Arenas y Florencia de reedificar la iglesia del pueblo. El pretendiente al estatus de Sapa Inca claramente imaginaba que hacía lo mismo que sus bisabuelos al expresar su poder y autoridad a través de la construcción (o reconstrucción) de edificios que servían a su pueblo. Lejos de servir los intereses de los españoles, la propuesta de don Alonso solidificaba su autoridad como líder indígena, a pesar de que el edificio en cuestión fuera una iglesia católica. Desde su perspectiva, la iglesia pertenecía a la comunidad indígena, ya que sin duda había sido construida por sus miembros. Cabe mencionar que, vía al norte de la audiencia, Don Alonso pasó por Quito, donde “se aposento en el mismo barrio [de San Roque] en casa de Doña ysabel atabalipa y [. . .] era mucho lo que festexaban al d[ic]ho Don Alonso”²⁹, lo cual indica una influencia suya entre los indígenas constructores quiteños que tenían sus casas en el barrio o parroquia de San Roque.

Las tradicionales categorizaciones binarias entre la dominación española y la subyugación, subversión o resistencia indígena que se han empleado para caracterizar la arquitectura colonial no parecen tener vigencia en el caso de Quito. Tampoco parece que los maestros indígenas aspiraran a la imitación europea. En cambio, la idea de interacción cultural que James Lockhart definía en el contexto de la Nueva España como “Double Mistaken Identity” (identidad equivocada por dos personas o culturas), permite ver cómo dos perspectivas distintas producen interpretaciones marcadamente diferentes del mismo fenómeno. Este enfoque puede iluminar con mayor claridad la amplia dinámica conceptual que tuvo lugar en Quito³⁰. Con respecto a los nahua de la Nueva España, Lockhart sostiene que “aun cuando el resultado final pareció más hispano que indígena, los nahua, sin pensarlo dos veces y con buena razón, consideraron el concepto, diseño o institución como algo propio”³¹. Los maestros constructores indígenas de Quito tenían buena razón para reclamar su posesión de los edificios monumentales de la ciudad. Este sentimiento de propiedad surgió, en gran medida, a partir de un proceso de apropiación de las formas, estilos y técnicas de la arquitectura europea ocurrido desde los principios de la colonia.

En Quito, el crisol del proceso de apropiación fue en gran medida el colegio franciscano de San Andrés, establecido alrededor de 1555 para instruir a los hijos de caciques y otros vecinos en las artes manuales y espirituales. Según las reglas del Colegio, fechadas en 1568, los alumnos aprendían allí a leer, escribir, cantar y recitar los artículos de la fe, y también recibían instrucción en artes manuales, como albañilería, cantería, escultura y pintura³². Además, es muy probable que los alumnos instruidos en los oficios relacionados con la construcción, también adquirieran experiencia práctica como participantes en los primeros proyectos arquitectónicos emprendidos por los franciscanos.

²⁹ ANH/Q, Indígenas, caja 8, expte. 25-I-1667, fols. 72v-73r.

³⁰ Lockhart, *The Nahuas After the Conquest* (Stanford: Stanford University Press, 1992), pp. 445-446.

³¹ *Ibid.*, 446. “Even when the end result looked more Hispanic than indigenous, the Nahuas, without second thoughts and with good reason, regarded the concept, pattern, or institution as their own”.

³² Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco de Quito: desde su fundación hasta nuestros días, 1535-1942* (Quito: Imprenta Municipal, 1942), p. 20; Agustín Moreno, *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro de Gocial: Apóstoles y maestros franciscanos de Quito, 1535-1570* (Quito: Abya Yala, 1998), pp. 287-297.

Un aspecto esencial del plan educativo de los franciscanos fue el de convertir a sus alumnos en profesores³³. Con este fin, los franciscanos esperaban que los hijos de la nobleza indígena educados en San Andrés volvieran a sus comunidades, donde ellos debían actuar tanto de instructores como de líderes de sus pueblos³⁴. Asimismo, desde fechas tempranas, algunos de los alumnos titulados se quedaron en San Andrés como profesores. Según Andrea Lepage, “mientras los frailes concebían un sistema educacional en donde los artistas indígenas servían las crecientes necesidades de la Iglesia, rápidamente cedieron la autoridad a los alumnos indígenas. Diez años después de la fundación del colegio de San Andrés por lo menos ocho ex-alumnos indígenas se habían convertido ya en instructores de otros alumnos indígenas”³⁵, y para la década de 1560 la inmensa mayoría de los profesores eran andinos³⁶.

Uno de los hijos de caciques educados en San Andrés fue Francisco Topatauchi Ynga, conocido como “El Auqui”, quien había sido el hijo preferido de Atahualpa. Aunque no se sabe si el Auqui practicó algún oficio relacionado con la construcción, contó entre su séquito con una serie de maestros carpinteros y constructores indígenas, y seguramente pudo haber reunido un número todavía mayor de tales profesionales para emprender proyectos arquitectónicos mayores si lo hubiera necesitado³⁷. Siguiendo el plan educativo de San Andrés, es muy probable que el Auqui instruyera y gobernara un sector de la comunidad indígena desde las casas de su residencia, ubicadas en la parroquia de San Roque (originalmente, habían estado situadas en San Sebastián, antes de la formación de San Roque a finales del siglo XVI).

Entre los otros miembros de la nobleza indígena educados en San Andrés aparecen los nombres de “Sancho Hacho de Velasco, Pedro de Zámbez, Juan Sangolquí, Felipe Chacha, Mateo Yupanqui, Jerónimo Puento, Alonso Anco, Pedro de Henao, Hernando Guaraca, Alonso Ati, Diego de Figueroa Cajamalca, Francisco Zumba, Diego Pillajo y Francisco Collaguazo”³⁸. Muchos de los constructores indígenas compartieron estos apellidos, en particular los de Zámbez, Chacha, Yupanqui, Pillajo y Collaguazo. Por ejemplo, un Francisco Collaguazo es identificado en los documentos como maestro albañil, y al menos otros cinco individuos con el apellido Collaguazo se identifican como carpinteros y/o canteros. De la misma manera, más de diez artesanos aparecen como

³³ Moreno, *Fray Jodoco Rique*, pp. 291-292; Andrea Lepage, “El arte de la conversión: modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito”, *Procesos* 25 (2007): 45-77.

³⁴ Agustín Moreno, basándose en la investigación de Enrique Vacas Galindo, publicó un largo listado de caciques educados en San Andrés, el cual incluye 41 nombres. Moreno, *Fray Jodoco Rique*, pp. 278-279.

³⁵ Lepage, “The Art of Evangelization: The Franciscan Colegio de San Andrés in Quito, Ecuador”, mss. inédito, p. 3.

³⁶ Gento Sanz, *Historia*, p. 126.

³⁷ Sobre Francisco Topatauchi Ynga y su séquito de maestros indígenas, véase especialmente Udo Oberem, *Estudios etnohistóricos del Ecuador. Notas y documentos sobre miembros de la familia del Inca Atahualpa en el siglo XVI* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana y Talleres Gráficos del Núcleo del Guayas, 1976); Tamara Estupiñán-Freile, “Testamento de Don Francisco Atagualpa”, *Miscelánea histórica ecuatoriana* 1 (1988): 27; Frank Salomon, *Native Lords of Quito in the Age of the Incas* (New York: Cambridge University Press, 1986), pp. 168, 172; ANH/Q, Notaría 1a, vol. 53, 1608, Alonso López Merino, fols. 441v-442.

³⁸ Moreno, *Fray Jodoco Rique*, p. 221.

maestros pintores, doradores, plateros, escultores, carpinteros y canteros durante los siglos XVII y XVIII (véase Apéndice I)³⁹. Por lo tanto, no debe sorprender entonces que muchos de los maestros constructores hoy empleados en la conservación y reconstrucción de los edificios coloniales quiteños tuvieran raíces indígenas, porque se conservan conocimientos especializados de métodos y técnicas tradicionales. No sorprende tampoco que algunos de estos tuvieran los mismos apellidos que los maestros indígenas de la colonia: Pillajo, Rimache, Guamán, Morocho⁴⁰. El plan educativo desarrollado por los franciscanos para que los estudiantes se convirtieran en maestros parece haber sido bastante eficaz.

Los hijos de caciques y otros andinos formados en los oficios de la construcción en San Andrés y entrenados en las obras de edificación de los franciscanos, transmitieron sus habilidades a sus hijos. El equipo indígena formado por padre e hijo, Jorge de la Cruz y Francisco Morocho, fueron reconocidos por los franciscanos como los constructores y maestros de obra de la iglesia de San Francisco por más de veinte años⁴¹. Jorge de la Cruz había sido trasplantado del corazón de la región inca en la década de los 1540 cuando los españoles lo llevaron a Quito desde Guaclachiri (¿Huarochiri?), pasando por Lima, donde aprendió a “construir las casas de los españoles”⁴². En Quito, de la Cruz disfrutó de un alto estatus como cacique principal, con autoridad para organizar y comandar equipos de constructores indígenas para los proyectos franciscanos. Su hijo, Francisco Morocho, pudo haber sido entrenado en el Colegio de San Andrés, y desde luego Morocho adquirió una extensa formación profesional al lado de su padre en la construcción de la iglesia y el convento de San Francisco.

Los tratados de arquitectura europeos, profusamente ilustrados con planos, detalles y formas —particularmente los de Serlio y Vignola— sirvieron como modelos para las primeras generaciones de estudiantes y constructores indígenas en el convento franciscano⁴³. Como hemos mencionado anteriormente, algunas de las formas son casi réplicas exactas de modelos sacados de aquellas fuentes. Los primeros estudiantes y constructores indígenas aprendieron a traducir los grabados bidimensionales de los tratados en las monumentales formas físicas de los edificios, asimilando e internalizando los conceptos y terminología de la arquitectura europea, específicamente

³⁹ Para un listado extendido de estos y otros apellidos asociados con oficios específicos, véase Webster, “*La voz del anonimato*”, Apéndice.

⁴⁰ Véase Eduardo Kingman Garcés, “Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros”, en *Historia social urbana. Espacios y flujos*, ed. Eduardo Kingman Garcés (Quito: FLACSO, 2009), pp. 365-382; Ídem, “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”, *Íconos* 20 (2010): 26-34; y *Labranza oculta* 2010.

⁴¹ AGOFE, 10.4, Varios, 10-86, “Pago del trabajo, de más de 20 años en la Iglesia, a Jorge de la Cruz y su hijo” [ca. 1632], fol. 86r.

⁴² AGOFE, 10.4, Varios, 10-86, “Pago del trabajo, de más de 20 años en la Iglesia, a Jorge de la Cruz y su hijo” [ca. 1632], fols. 86r-86v.

⁴³ Una edición española del tratado de Serlio perteneció a dos constructores españoles que trabajaron en Quito durante el siglo XVI, Alonso de Aguilar y Sebastián Dávila, cuyos nombres aparecen anotados en las páginas de un volumen que pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia (RG 3996). Véase Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, “San Francisco de Quito”, *Trama* 1 (1977): 36-38. Dávila adquirió el tomo de Aguilar en la década de 1580 e inscribió notas y dibujos relacionados con su labor en la construcción de la iglesia de Santo Domingo en Quito. Véase Susan V. Webster, “Art, Identity, and the Construction of the Church of Santo Domingo in Quito”, *Hispanic Research Journal* 10, no. 5 (2009): 417-439.

italiana, del siglo XVI. Para principios del XVII o quizá antes, los maestros indígenas llegaron a dominar el lenguaje formal arquitectónico. En este, los constructores rara vez reprodujeron exactamente los modelos de los grabados, sino que selectivamente reconfiguraron un repertorio ya establecido de elementos formales, estilísticos y decorativos. No debe sorprendernos que, por lo tanto, con pocas excepciones, los edificios monumentales de Quito mantuvieran una notable apariencia italiana en su forma y estilo durante los siglos XVII y XVIII.

Aunque el colegio de San Andrés parece haber sido disuelto a finales del XVI, el léxico arquitectónico, las técnicas de construcción y la experiencia práctica que adquirieron las primeras generaciones de alumnos y los constructores del complejo franciscano establecieron el modelo de las prácticas de diseño y construcción de las comunidades profesionales indígenas. Es más, es muy probable que ya para el siglo XVII los maestros indígenas que construyeron edificios al estilo europeo no los percibieran como europeos, sino como propios—como expresiones de una herencia y memoria de sus antepasados, un legado generacional—Dado el control indígena de los oficios de la construcción, desde una óptica andina, los edificios coloniales de Quito físicamente representaron y plasmaron el poder y prestigio ancestral andino. Los siguientes ejemplos ilustran la autoría andina desde varios puntos de vista y no solo expanden, sino que también ponen en tela de juicio las perspectivas tradicionales sobre la arquitectura colonial quiteña.

AUTORÍA Y DIFUSIÓN

En la historiografía, la autoría de la más antigua estructura existente del convento mercedario, la Capilla de San Juan de Letrán (Lámina 2.6), típicamente es asignada al mecenas o al padre guardián de la época en cuestión. Sin embargo, los documentos cuentan una historia diferente. En 1609, el maestro cantero indígena Diego Ventura de Santiago y su hijo Juan Ventura, oficial cantero, firmaron un contrato con los mercedarios

para gaçer la yglesia y Capilla de san jua[n] de lettran de este conuento [. . .] conforme el ttrazado que tienen hecho [. . .] gaziendo un arco toral y portada a la plaça [. . .] y un canpanario [. . .] todo de todo punto y puesto en toda perfección⁴⁴.

Ventura de Santiago estuvo encargado del diseño de la capilla y de la organización, supervisión y remuneración de su propio equipo de canteros, albañiles y carpinteros indígenas, lo que incluía la provisión de sus almuerzos y comidas diarias. Por su labor, dirección y destreza, Ventura de Santiago y su hijo recibieron 280 patacones, un monto considerable para la época. En este caso, los documentos demuestran la autoría y la autoridad del maestro indígena y su hijo, quienes ejercieron un control casi absoluto sobre la construcción del edificio, desde el diseño y el suministro y supervisión de los obreros hasta la construcción en sí.

⁴⁴ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 60, 1609, Alonso López Merino, fols. 615v-616v.



Lámina 2.6
Diego Ventura de Santiago y
Juan Ventura,
Capilla de San Juan de Letrán, 1609.
Convento de La Merced, Quito.
Foto: Susan V. Webster.



Lámina 2.7
Diego Ventura de Santiago
y Juan Ventura,
Portada principal de la
Capilla de San Juan de Letrán, 1609.
Convento de la Merced, Quito.
Foto: Susan V. Webster.

La Capilla de San Juan de Letrán es un edificio basado en un simple plano rectangular en el que las gruesas paredes de ladrillo reposan sobre sólidos cimientos de piedras sillares. La bóveda de cañón corrido, también de ladrillo, está reforzada en el centro por un grueso arco toral, tal y como quedó especificado en el contrato. La portada principal de la capilla, que tiene acceso desde el atrio de la iglesia mercedaria, es una composición de austero estilo clásico, que muestra un frontón con una cornisa denticulada, apoyada en columnas adosadas, de orden dórico (Lámina 2.7). Tanto el plano como el diseño y ornamento de la capilla demuestran la capacidad del maestro indígena para manipular con éxito el lenguaje de las formas arquitectónicas europeas. Ventura de Santiago y su hijo sabían claramente lo que deseaban los mecenas y fueron eminentemente capaces de realizarlo. Cabe recalcar que la Capilla de San Juan de Letrán es la estructura más antigua que perdura hoy en el convento mercedario.

En regiones telúricas como los Andes, un gran número de edificios coloniales han sido destruidos o reconstruidos, desapareciendo completamente o quedan solo vestigios de ellos en el presente; así, en gran medida, la historia de tales edificios es accesible solamente a través de la documentación histórica. Los registros documentales de edificios perdidos son de suma importancia para entender la dinámica y complejidad de la arquitectura colonial andina. Un buen ejemplo es la iglesia parroquial de San Roque, construida en las primeras décadas del siglo XVII, y que sufrió los estragos de numerosos terremotos a lo largo del periodo colonial. La iglesia fue finalmente derrumbada y reemplazada con un edificio neo-romanesco diseñado por el arquitecto alemán Pedro Brüning en 1905⁴⁵. Durante la colonia, la parroquia de San Roque albergó a la inmensa mayoría de los maestros constructores indígenas de la ciudad, principalmente debido a la ubicación dentro de su recinto de la residencia de Francisco Topatauchi Inga, conocido como “el Auqui”, el señor inca más reverenciado de Quito por ser hijo de Atahualpa. Según los registros documentales, la construcción de la iglesia parroquial tomó lugar en las primeras décadas del siglo XVII y, como era costumbre, la comunidad indígena fue responsable de su realización. En este caso, tanto los mecenas como los constructores fueron indígenas y, en ciertas instancias reveladoras, ellos emplearon el sistema notarial español para registrar sus contratos.

En 1609 la iglesia estaba casi por terminarse; en aquel año un grupo de líderes indígenas de la parroquia, que incluía al pintor Andrés Sánchez Galque, al maestro constructor don Francisco Morocho y a su hermano don Marcos de la Cruz (los dos últimos caciques principales de la parroquia) firmaron un contrato con Carlos Atahualpa, bisnieto de Francisco Topatauchi Inga, “El Auqui”, en el cual Carlos Atahualpa consintió en vender “a la fabrica de la yglesia de san rroque parroquia desta d[ich]ha ciudad para siempre jamas la portada de piedras labradas que tengo y esta armada En las casas que fueron de don françisco auqui mi abuelo”, por la suma de 150 patacones⁴⁶. Fácilmente hubieran podido contratar

⁴⁵ Alfonso Ortiz Crespo, *Guía de arquitectura de la ciudad de Quito* (Sevilla y Quito: Junta de Andalucía, Municipio de Quito, 2004) II, p. 183.

⁴⁶ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 3, 1608-1609, Gerónimo Pérez de Castro, fols. 473v-475r. Se encuentran varios ejemplos de contratos celebrados ante notario entre mecenas y artistas indígenas en el Quito colonial. Por ejemplo, en un contrato fechado en 1592, el pintor andino Andrés Sánchez Galque se comprometió desplazarse a Santiago de Chimbo (Bolívar) para realizar el retablo mayor de la iglesia del pueblo a petición del mecenas, don Diego Pilamunga, cacique de aquella comunidad. ANH/Q, Notaría 1a, vol. 3, 1588-1594, Diego Lucio de Mendaño, fols. 317v-318v.

estos caciques una portada nueva con cualquiera de los numerosos maestros canteros de la parroquia, y por un costo menor. Sin embargo, aquella compra tenía un obvio significado simbólico: aseguraba que los feligreses andinos de la parroquia pasarían por la portada del Auqui cada vez que entraran a la iglesia Cristiana⁴⁷. Posteriormente, en 1613, don Marcos de la Cruz (alcalde de San Roque) y Francisco Cayllagua (maestro carpintero y mayordomo de la iglesia) contrataron al maestro carpintero indígena Martín Taguada para que construyera el techo artesonado de la iglesia al estilo mudejar, compuesto por “cintas perfiladas y tablas pullidas y tirantes y enlazados”⁴⁸. Finalmente, en 1632, don Felipe Vilca (gobernador de la parroquia), los oficiales Antón Chachicha (alcalde), Francisco Cayllagua, Clemente Quispe, Esteban Rimache y Mateo Atau Rimache (carpinteros, canteros y pintores) firmaron un contrato con el maestro de coro Luis de la Torre para “enseñar a leer escreuir y Cantar a los muchachos de la d[ic]ha parrochia”⁴⁹. Los mecenas indígenas de San Roque emplearon, por lo tanto, el sistema notarial español para obtener precisamente lo que ellos querían en la iglesia de su parroquia, una combinación de arquitectura imperial incásica de alto nivel simbólico, una techo artesonado al estilo hispano-morisco y un programa de alfabetización e instrucción musical para sus hijos, destacándose así la autoría y autoridad andina presente en los documentos históricos.

Los documentos ofrecen también conceptos ambivalentes o polivalentes de autoría. Es una opinión muy extendida que la portada monumental del colegio jesuita de Quito (Lámina 2.8) fue obra del Hermano Marcos Guerra, quien adoptó un diseño hecho para la Vigna Grimani e ilustrado en el tratado de Giacomo Barozzi da Vignola, traducido y publicado por el arquitecto español Patricio Cajés en 1593 (Lámina 2.9). El padre Mercado, entre otros, elogia la portada porque “evidencia que Guerra no fue solamente un gran arquitecto, sino también un gran escultor”⁵⁰. Sin embargo, los documentos notariales registran que en 1664, Guerra contrató al maestro cantero indígena Diego Aulis para construir la portada y dirigir su propio equipo de canteros indígenas en el proceso⁵¹. Según el documento, se identifica al maestro cantero Diego Aulis como “yndio natural del pueblo del quinche de la parcialidad de don mateo tacuri y residente En esta ciu[da]d en la parroquia de san blas”⁵². Aulis consintió construir la portada en el plazo de seis meses, “conforme el dibuxo pintado en una pared”, por la cantidad de 300 pesos de a ocho reales. Es probable que Marcos Guerra u otro

⁴⁷ Hasta ahora, no ha sido posible ubicar la portada original de la iglesia de San Roque, aunque al parecer, varias esculturas en relieve y la pila bautismal fueron reutilizadas en la presente iglesia. Los documentos del archivo de San Roque relacionados con la construcción de la iglesia nueva no mencionan el destino de la portada original. No obstante, en Quito, los elementos arquitectónicos fueron frecuentemente reubicados y reutilizados, así que es posible que la portada original se encuentre hoy adornando una casa particular o hacienda.

⁴⁸ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 78, 1613, Alonso López Merino, fol. 285r.

⁴⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 138, 1631-1632, Diego Baptista, fols. 204r-204v.

⁵⁰ José de Mesa y Teresa Gisbert, citando al padre Pedro Mercado, “Marcos Guerra y el problema del escultor quiteño ‘Padre Carlos’”, *Anuario de estudios americanos* 37 (1980): 689-690. Para ejemplos de autores que postularon la presunción de la autoría de Marcos Guerra, véase Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano* II, p. 108; Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica* (Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1961), p. 78; y Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, p. 271.

⁵¹ ANH/Q, Notaría 4a, vol. 23, 1664, Antonio de Verzossa, fols. 310v-312r.

⁵² ANH/Q, Notaría 4a, vol. 23, 1664, Antonio de Verzossa, fols. 311r-311v. En el mes de agosto de 1664, Diego Aulis compró en 30 pesos un terreno en la parroquia de San Blas, el cual lindaba con terrenos poseídos por su hermano Lorenzo Aulis, oficial cantero indígena, y con los de Gabriel Alugmaña, oficial cantero indígena. ANH/Q, Notaría 1ª, vol. 224, 1667, José Gutiérrez, fols. 94r-96r.



Lámina 2.9
Giacomo Barozzi da Vignola,
Portada de la Vigna Grimani,
grabado, 1593.

Traducido y publicado por
Patritio Caxesi, *Regla de las cinco
ordenes de architectura de lacome de
Vignola* (Madrid: Casa del Autor, 1593),
Lámina XXXXI.

Foto: Hernán Navarrete.

hizo el dibujo en la pared del colegio según el grabado de Vignola, expandiéndolo proporcionalmente a las medidas especificadas en el contrato, de “Siete baras y medio de alto Y cinco de ancho”⁵³. A base de este diseño, el maestro Aulis y su equipo de oficiales indígenas plasmaron en piedra tallada la impresionante portada que vemos hoy. Algunos historiadores han determinado que el diseño de la portada fue trasladado desde Quito a Pasto y Bogotá, destacando la autoría de Guerra y la circulación del tratado de Vignola⁵⁴.

Lámina 2.8
Diego Aulis,
Portada del Colegio de los jesuitas, 1664.
Compañía de Jesús, Quito.
Foto: Susan V. Webster.

⁵³ ANH/Q, Notaría 4a, vol. 23, 1664, Antonio de Verzossa, fol. 311r. Es interesante imaginar que el mencionado dibujo podría permanecer hasta hoy oculto detrás de la portada de piedra.

⁵⁴ Sebastián, “Notas sobre la arquitectura manierista”, p. 61; Ídem, “La influencia de los modelos ornamentales”, pp. 30-67; y Mesa y Gisbert, “Marcos Guerra y el problema del escultor”, 685-695.



Lámina 2.10
Marcos Bermejo,
Portada lateral de la Iglesia de San Juan Bautista, 1667.
Pasto, Colombia.
Foto: Cortesía de la Diócesis de Pasto.

En efecto, el diseño fue repetido en la iglesia de San Juan Bautista en la ciudad de Pasto, donde la portada es típicamente identificada como obra de Guerra u otro maestro jesuita⁵⁵. Sin embargo, los registros históricos demuestran que en 1667 el maestro albañil andino Marcos Bermejo fue contratado en Quito para viajar a la ciudad de Pasto con su propio equipo de albañiles indígenas para construir la iglesia de San Juan Bautista, cuya portada principal debía reproducir la del colegio jesuita de Quito⁵⁶. El documento no menciona si Bermejo trajo una copia del tratado de Vignola o si hizo un dibujo de la portada jesuita, pero la evidencia visual demuestra que logró reproducir un diseño notablemente similar (Lámina 2.10)⁵⁷. La autoría de las portadas posteriores en Bogotá queda todavía en el aire, por lo que Bermejo desaparece de los registros históricos en Quito después de firmar el contrato para viajar a Pasto.

⁵⁵ Buschiazzo, *Historia de la arquitectura*, p. 78.

⁵⁶ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 224, 1667, José Gutiérrez, fols. 70r-71v. El portal original de la Vigna Grimani en Roma ya no existe. Sin embargo, el diseño permanece vigente en Quito, Pasto y quizá en Bogotá, con adaptaciones y transformaciones, a través de los esfuerzos y la movilidad de maestros indígenas de Quito.

⁵⁷ Tanto la portada hecha por Bermejo en Pasto como la realizada por Aulis en el colegio de los jesuitas de Quito, demuestra adaptaciones y transformaciones que merecen una futura consideración más detallada.

Los historiadores tradicionalmente se han aproximado a la cuestión de la difusión de formas y estilos arquitectónicos en la región andina y en otras partes trazando los movimientos de constructores europeos itinerantes y la circulación de tratados europeos. Aunque los factores occidentales servían como importantes agentes de difusión, estos no fueron los únicos—no se ha considerado la movilización de maestros constructores indígenas especializados en la producción arquitectónica⁵⁸. Una muestra de ello es el ejemplo de Marcos Bermejo, los maestros constructores indígenas de Quito adquirieron tanto renombre por su habilidad y destreza profesional que diferentes mecenas solicitaron sus servicios a lo largo y ancho de la audiencia de Quito.

Encontramos otro ejemplo en 1661, cuando tres maestros albañiles indígenas de Quito, Juan y Pablo Paraypuma y Bartolomé Cabascango, firmaron un contrato con el hermano jesuita Marcos Guerra mediante el cual se comprometieron a viajar a la ciudad de Cuenca para construir la iglesia jesuita de aquella ciudad⁵⁹. El contrato registra una serie de requerimientos de construcción que debían seguir los albañiles, incluyendo que ellos deben “labrar las bazas de los pilares de la yglecia de ella conforme las de santa teresa de jesus de esta ciu[da]d [de Quito]”⁶⁰. Guerra ofreció garantías de que los maestros serían bien tratados por los jesuitas mientras trabajaran en la ciudad, “dandoles a ellos la herramienta para todo y de almorzar comer y senar y casa en que uiuir” además del pago de 300 pesos “y treinta pesos mas para el matalotaje del camino”⁶¹. Guerra pidió también que los maestros llevaran su propio equipo de albañiles indígenas como asistentes para el proyecto⁶².

Lamentablemente, la iglesia jesuita de Cuenca fue demolida a finales del siglo XIX para construir la nueva catedral, pero existe un dibujo de la parte central de la ciudad de 1729 donde se pueden apreciar las características generales de la forma arquitectónica del conjunto jesuita (Lámina 2.11). En el lado derecho del dibujo se aprecia la cuadra amurallada ocupada por los jesuitas, con la iglesia de tres grandes cúpulas y una torre alta al fondo. Cabe destacar que la iglesia carmelita de Quito, descrita en el contrato de 1661 como “de Santa Teresa de Jesús” (hoy conocida como la iglesia del Carmen Alto) también estuvo originalmente diseñada con tres grandes cúpulas, una forma no muy común, como se puede apreciar en una foto sacada por uno de los fotógrafos que acompañó a Marcos Jiménez de la Espada a fines del XIX, antes del destructivo terremoto de 1868 (Lámina 2.12). No debe

⁵⁸ La única referencia a la movilización de los maestros constructores indígenas quiteños que conocemos es la de Martin Minchom, quien en una discusión de los maestros talladores de Uyumbicho, una comunidad indígena al sur de Quito, hace referencia a un juicio interpuesto en 1612 por Joan Pacha, “an Indian carpenter from Uyumbicho, resident in Cuenca, but who carried out a contract for the construction of a mill in Latacunga, confirms this specialization as well as showing in striking fashion the mobility of skilled labor, a phenomenon which has been almost entirely hidden by more visible Indian migrations”. Minchom, *The People of Quito, 1690-1810: Change and Unrest in the Underclass* (Boulder: Westview Press, 1994), p. 39.

⁵⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 206, 1661-1662, Tomás Suárez de Figueroa, fols. 532v-534r.

⁶⁰ *Ibid.*, fol. 533r.

⁶¹ *Ibid.*, fol. 533v.

⁶² *Ibid.*, fol. 533v. Respecto a los equipos de obreros indígenas dirigidos por los hermanos Paraypuma y Cabascango, el documento especifica que “[l]os quales [maestros] an de llebar seis oficiales mas a su Costa para que les ayude y con toda breuedad se acaua la d[ic]ha obra a los quales el d[ic]ho comuento les a de dar assimesmo de por si de almorzar comer y senar”.



Lámina 2.11
Anónimo, *Vista del centro colonial de Cuenca*,
detalle de la Iglesia de los jesuitas,
tinta y acuarela sobre papel, 1729.
ANH/Q, Mapas y Planos, N.º 107.
Foto: Hernán L. Navarrete.



Lámina 2.12
Anónimo (¿Camillus Farrand?),
Vista de la ciudad de Quito,
detalle de la Iglesia del Carmen Alto, fotografía, ca. 1862.
Foto: Cortesía de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CCHS-CSIC), España.

sorprendernos que los planos de la iglesia del Carmen Alto fueran diseñados por el hermano Marcos Guerra⁶³, quien también aparentemente dirigió la obra y en la cual es muy probable que trabajaran los maestros Paraypuma y Cabascango.

Aparentemente, los maestros indígenas quiteños llevaron a Cuenca no solamente su destreza profesional sino también sus conocimientos precisos de la construcción de la iglesia del Carmen Alto, levantada entre 1656 y 1661 y terminada el mismo año en que los maestros indígenas quiteños partieron para trabajar en la iglesia cuencana. La destrucción de la iglesia jesuita en Cuenca no permite más observaciones sobre sus semejanzas con la iglesia quiteña del Carmen Alto, ya que la obra cuencana de los maestros indígenas quiteños solo se puede apreciar a través del dibujo y los documentos históricos. No obstante, este ejemplo sirve para ilustrar la impresionante movilidad de los maestros indígenas de Quito, cuya destreza profesional y experiencia práctica los hizo muy solicitados, y los llevó a desempeñar un papel muy importante en la difusión de formas y estilos arquitectónicos dentro y quizá fuera de la Audiencia de Quito.

REEVALUACIÓN

Los estudios académicos modernos han conferido poder y predominancia cultural a las formas visibles de los edificios; por lo tanto, la apariencia sumamente europea de la arquitectura colonial quiteña fue entendida como testimonio de la hegemonía occidental y la subyugación andina. Los españoles, criollos y viajeros europeos probablemente compartieron esta perspectiva. Sin embargo, los documentos y las crónicas coloniales contribuyen sustancialmente a reevaluar los estudios académicos, destacando las trascendentales y cruciales contribuciones de los maestros andinos, y registrando el dominio de estos en la construcción, tanto a nivel de los oficios específicos, como de los procesos involucrados en la producción arquitectónica. Las fuentes históricas sugieren que, por muchas razones, los indígenas quiteños pudieron haber percibido los edificios coloniales no como europeos, sino como estructuras simbólicas que plasmaron y replicaron las formas andinas de autoridad y poder socio-político. Desde esta óptica, la arquitectura colonial quiteña fue un instrumento de consolidación y permanencia del dominio andino sobre la construcción urbana de la ciudad.

Si la expectativa de los académicos modernos es que la etnia del artista o constructor deja huellas visibles en la obra, el caso del Quito colonial debe servir de advertencia contra la tendencia de imponer un “perfil racial” a las formas arquitectónicas. La arquitectura quiteña demuestra claramente que la obra de los maestros andinos fue visualmente indistinguible de la de los europeos. La dependencia de lo visible como evidencia de los orígenes culturales, autoría, simbología y difusión de los edificios coloniales implica contar solo una parte de la historia—y una parte que podría engañar—porque las personas y los procesos quedan invisibles.

⁶³ José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1972), pp. 245-246.

Los dos próximos capítulos destacan las circunstancias históricas y las contribuciones indígenas a la arquitectura y al tejido urbano de la ciudad de Quito a través de documentación primaria. Se citan numerosos ejemplos adicionales de autoría, cronología y difusión, en los cuales estuvieron íntimamente involucrados los maestros indígenas quiteños como actores principales. Posteriormente, en los siguientes capítulos del libro, se retoman estos temas a través de los registros históricos, no solamente en relación con los maestros indígenas, sino también se mencionan maestros europeos y criollos que no habían sido reconocidos o plenamente apreciados hasta el momento por sus contribuciones al desarrollo urbano de la ciudad de Quito.

A pesar de su naturaleza a veces tendenciosa, los documentos y crónicas coloniales pueden aclarar y rectificar las narrativas históricas y expandir las ópticas para insertar perspectivas andinas sobre la arquitectura colonial, que no reemplazan, sino que complementan las ya bien conocidas ópticas españolas o europeas. Desde otro punto de vista, si la arquitectura colonial quiteña debe ser clasificada como una “de y para la conquista”, nosotros debemos preguntar ¿de quiénes?

3. LA INÉDITA HISTORIA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO*



Más que cualquier otro edificio colonial quiteño, la imponente iglesia del convento franciscano de Quito ha sido el objeto de incontables estudios, análisis, especulaciones y alabanzas (Lámina 3.1). Al mismo tiempo, la iglesia de San Francisco ha disfrutado de un lugar privilegiado en la historiografía de la arquitectura colonial latinoamericana como uno de los monumentos más fidedignos, importantes e influyentes del siglo XVI. Como obra maestra, la iglesia franciscana siempre sigue inspirando nuevas visiones, interpretaciones, análisis y sobre todo sorpresas a lo largo de los siglos para nuevas generaciones de investigadores.

El presente capítulo, apoyado en una extensa serie de documentos inéditos, ofrece una nueva visión de la historia de la iglesia de San Francisco, e intenta aclarar tres aspectos primordiales de la construcción y ornamentación de la iglesia: la cronología del actual edificio y su fachada, del adorno interior y los autores responsables de su realización. La amplia historiografía de la iglesia es unánime en ubicar su construcción en la segunda mitad del siglo XVI, no obstante, los documentos aquí analizados demuestran que la iglesia y la fachada actual son obras del XVII – realizadas casi cuarenta años más tarde que las fechas tradicionalmente señaladas en los estudios publicados. El cambio de datación no solamente cambia el estatus de la iglesia para la historiografía quiteña, sino que conlleva ramificaciones para la historia de la arquitectura colonial sudamericana. Además de una nueva cronología, los documentos identifican algunos de los numerosos maestros europeos, criollos e indígenas que trabajaron en la construcción de la iglesia actual y fabricaron los adornos del interior del templo; desde los elaborados artesonados del crucero y la capilla mayor, su retablo y los geniales asientos del coro, hasta los retablos laterales, trabajos de orfebrería y fabricación de campanas.

* Parte del presente estudio sobre la nueva cronología arquitectónica de la iglesia de San Francisco fue publicado anteriormente en: Susan Verdi Webster, “Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito”, *Colonial Latin American Review* 20, no. 3 (2011): 303-330.



Lámina 3.1
Vista general, Iglesia y convento de
San Francisco de Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

Este capítulo está basado en información documental absolutamente inédita, por lo que no citamos anteriores descubrimientos o suposiciones sacados de la historiografía. Los documentos analizados ofrecen una nueva cronología y presentan una visión humanizada de la iglesia franciscana actual, la cual ha gozado de merecida fama y elogio nacional e internacional desde los tiempos de la colonia.

HISTORIOGRAFÍA

El presente estudio abarca los temas de la cronología, autoría e influencia (difusión) de la iglesia de San Francisco. Una reseña, en parte, de la amplia historiografía de la iglesia de San Francisco nos permite entender su trascendencia histórica hasta el momento actual. Dentro de la historiografía moderna, el estatus de la iglesia de San Francisco como obra maestra del siglo XVI se remonta a los estudios de José Gabriel Navarro quien, a través de extensas investigaciones y cuidadoso análisis visual, estableció casi por sí solo la primacía del templo franciscano en la historia de la arquitectura colonial sudamericana. Según Navarro, “la iglesia de San Francisco fue construida casi íntegramente en el siglo XVI”, terminándose la construcción en 1581 y, por lo tanto, “es la obra más interesante para el estudio de la arquitectura sudamericana en el siglo XVI, porque no hay más anti-

gua en el continente”¹. Siguiendo esa lógica, Navarro propuso que el estudio de la iglesia de San Francisco “es básico e indispensable para el entendimiento preciso de la evolución arquitectónica en la mayor parte de Sudamérica”². Sus palabras inspiraron la investigación y búsqueda de la influencia de la iglesia franciscana de Quito a lo largo y ancho de la América del Sur.

Desde las publicaciones de Navarro en la primera mitad del siglo XX, los historiadores han coincidido en fechar la terminación de la iglesia en 1580 o 1581. Como evidencias documentales fehacientes, los investigadores citan a cronistas coloniales, entre ellos: el licenciado Pedro Rodríguez de Aguayo, quien en 1570 escribió sobre el convento de San Francisco, encontrándolo “bien labrado, con buena iglesia de piedra, y la casa comenzada”³; una anónima “Descripción de la Ciudad de San Francisco de Quito” de 1573, cuyo autor calificó al templo franciscano como “buena iglesia, aunque no es muy grande [. . .] tendrá ciento y cincuenta pies y sesenta en ancho”⁴; y Toribio de Ortigueira, quien en 1581 describió a la iglesia franciscana como “uno de los mejores templos del reino” con sus “ricas portadas de cantería”⁵. Si bien se han interpretado los informes de Rodríguez de Aguayo y el autor anónimo como evidencia de las fechas del proceso de construcción, el relato de 1581 de Ortigueira ha sido aceptado por los historiadores como la fecha fehaciente de terminación de la iglesia. Desde mediados del siglo XX, el estatus de la iglesia de San Francisco como obra maestra del siglo XVI, acabada en los primeros años de la década de 1580, ha sido una letanía repetida en las publicaciones, y nunca ha sido cuestionado.

Por los mismos senderos historiográficos llegó el templo franciscano a disfrutar del prestigio singular de ser fuente y modelo para un gran número de iglesias subsiguientes en los siglos XVI y XVII en la Audiencia de Quito y allende sus límites. El estatus trascendental del templo franciscano se consolidó definitivamente a nivel mundial en las décadas de 1940 y 1950 con la publicación de varias historias generales del arte y arquitectura colonial latinoamericana. Entre ellas, los historiadores de arquitectura, los españoles Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, y el norteamericano George Kubler (entre otros) calificaron la iglesia de San Francisco de Quito como uno de los monumentos más importantes e influyentes en la historia de la arquitectura colonial sudamericana⁶. Siguiendo a Navarro, Kubler caracterizó la iglesia de San Francisco como una cabeza de serie, “el edificio

¹ Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* [1921] (Quito: TRAMA, 2006) I, p. 58; e Ídem, *Religious Architecture in Quito* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1945), p. 6. “[T]he most interesting work for the study of architecture in South America in the sixteenth century, since there is no earlier on the continent”.

² Navarro, *Religious Architecture in Quito*, p. 5. “[I]s basic and indispensable for an exact understanding of architectural evolution in the greater part of South America”.

³ Citado por Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* [1950] (Quito: TRAMA, 2007) III, p. 12.

⁴ *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito, siglo XVI-XIX*, ed., Pilar Ponce Leiva (Quito: Ediciones MARKA y Abya Yala, 1992) I, p. 210.

⁵ Citado en Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzi, *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1945) I, pp. 602-603.

⁶ Diego Angulo Íñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1950) II, pp. 122-123; Enrique Marco Dorta, en Angulo Íñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1955) I, pp. 612-613; y George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800* (Baltimore: Penguin Books, 1959), pp. 87-88



Lámina 3.2
Vista general,
Iglesia de San Francisco de Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

más importante del siglo XVI en la América del Sur”, y la fuente principal de difusión arquitectónica a lo largo de Colombia, Perú y otros territorios⁷. Desde entonces, la imponente iglesia franciscana de Quito ha mantenido su primacía indisputable en la literatura internacional. Aunque las fechas precisas de la construcción del edificio y la fachada son un tema de debate, existe un acuerdo general en que los dos elementos fueron terminados a principios de la década de 1580⁸.

Generaciones de investigadores posteriores han tratado de identificar las fuentes y modelos europeos de la fachada, la cual fue caracterizada por Kubler como “el arquetipo de las subsiguientes fachadas en la Sudamérica occidental”, y muchos han propuesto nombres de arquitectos europeos que pudieron haber sido los autores del diseño⁹. Igualmente se han hecho innumerables esfuerzos para identificar la influencia del diseño de San Francisco a lo largo de la región andina en los siglos XVI y XVII. Por lo tanto, y en gran medida, el entendimiento de los patrones de difusión arquitectónicos en Sudamérica depende de la fecha de la construcción de la iglesia de San Francisco y de su fachada (Lámina 2.3).

Si bien los historiadores concuerdan en los orígenes europeos del estilo arquitectónico de la iglesia franciscana y su fachada, divergen en términos de las fuentes específicas: Kubler declara que “ninguna fachada americana del siglo XVI es más italiana”;¹⁰ Navarro señala el estilo desornamentado del Escorial;¹¹ Kelemen la califica como “un diseño del tardío renacimiento, embellecido con un toque barroco”;¹² Gento Sanz la considera una “adaptación de las formas clásicas del renacimiento”;¹³ para Bayón es una “adaptación de las órdenes clásicas a

⁷ Kubler y Soria, *Art and Architecture*, p. 87. “[T]he most important edifice of the sixteenth century in [South America]”. Entre los siguientes reiteraciones de San Francisco como cabeza de serie, véase Graciano Gasparini, *América, barroco y arquitectura* (Caracas: Armitano, 1972), pp. 267-269; Damián Bayón y Murillo Marx, *History of South American Colonial Art and Architecture* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1989), pp. 42-43; y Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 127-130.

⁸ Las fechas típicamente señaladas para la terminación del edificio y la fachada son 1580, 1581 o 1583. Kubler y Soria, *Art and Architecture*, p. 87; Marco Dorta, en Diego Angulo Íñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano* I, p. 613; Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco desde su fundación hasta nuestros días* (Quito: Imprenta Municipal, 1942), pp. IV, IX; Mario Buschiazio, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica* (Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1961), p. 78; Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, 2nd ed. (New York: Dover, 1967) I, p. 158; Santiago Sebastián, “Notas sobre la arquitectura manierista en Quito” *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 7 (1967), p. 115; Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, p. 269; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983), p. 53; *Arte colonial del Ecuador, siglos XVI-XVII* (Quito: Salvat, 1985), p. 46; Jorge Bernal Ballesteros, *Historia del arte hispanoamericano* (Madrid: Editorial Alhambra, 1987) II, p. 201; Fraser, *Architecture of Conquest*, p. 65; Alfonso Ortiz Crespo, *Guía de arquitectura de la ciudad de Quito* (Sevilla y Quito: Junta de Andalucía, Municipio de Quito, 2004) II, p. 164; y *San Francisco: Una historia para el futuro* (Quito: INPC y AECID, 2011), p. 57.

⁹ Kubler y Soria, *Art and Architecture*, p. 87. “[T]he archetype for subsequent facades in western South America”.

¹⁰ Kubler y Soria, *Art and Architecture*, p. 87. “No American façade of the sixteenth century is more Italianate”. La diversidad de los asesoramientos estilísticos ha sido señalado por Fraser, *Architecture of Conquest*, pp. 185-186, nota 27; y Elena Conis, “San Francisco in Quito, Ecuador: A Union of Old and New World Sources in a Sixteenth-Century Convento”, *Athanas* 18 (2000): 35-43.

¹¹ José Gabriel Navarro, *Religious Architecture in Quito* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1945), p. 7.

¹² Kelemen, *Baroque and Rococo*, p. 158. “[A] late Renaissance design, given a Baroque touch”.

¹³ Benjamín Gento Sanz, “The History and Art of the Church and Monastery of San Francisco de Quito”, *The Americas* 4, no. 2 (Oct. 1947): 178. “[An] adaptation of the classic forms of the Renaissance”.



los gustos manieristas flamencos”¹⁴; y otros invocan a Serlio, Vignola y otros modelos del norte de Europa¹⁵. La gran diversidad de opiniones es testimonio elocuente de la primacía—y la confusión—de lo visible como elemento de juicio. Como señalamos anteriormente, casi el único aspecto de la iglesia en que todos están de acuerdo, es el hecho de que la iglesia y su fachada fueron terminadas en los primeros años de la década de 1580.

Parte de esta confusión se puede explicar por la disyunción entre la presunta fecha de construcción del edificio y los estilos visibles de su arquitectura. Si bien la mayoría de los autores seguramente reconocieron que los estilos de edificios coloniales no solían coincidir temporalmente con la relativamente uniforme periodización de los estilos europeos, persistían en interpretar la evidencia visual a base de la presunta fecha de construcción en el siglo XVI, y también sobre lo que sabían de los orígenes de sus supuestos autores. Por ejemplo, la identidad de fray Jodoco Rique como flamenco llevó a algunos autores a percibir elementos estilísticos del norte de Europa. Por otro lado, Navarro reconoció el estilo del Escorial en la fachada de San Francisco, pero con evidente desconcierto porque, según las fechas de la construcción, los dos edificios fueron terminados al mismo tiempo – en los primeros años de 1580¹⁶. Los elementos “barrocos” a que se refieren varios autores confunden al lector porque el estilo simplemente no existía a finales del siglo XVI; puede que eso, explique también la incongruencia entre la presunta fecha de construcción del templo y el estilo de su ornamentación. Como señalamos anteriormente, casi el único aspecto del edificio en que todos coinciden, es el hecho de que la iglesia y su fachada fueron terminadas en los primeros años de la década de 1580.

Pág. Izquierda:
Lámina 3.3
Fachada de la Iglesia
de San Francisco de Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

¹⁴ Bayón y Marx, *History of South American Colonial*, p. 39. “[A]daptation of classical orders to Flemish Mannerist tastes”.

¹⁵ Véase por ejemplo, Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, p. 53; Sebastián, “Notas sobre la arquitectura manierista”, pp. 113-120; y Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial*, pp. 78-79.

¹⁶ Navarro, *Religious Architecture in Quito*, p. 5. Véase también la extendida refutación de la relación con el Escorial, basada en las fechas contemporáneas de los dos edificios, escrito por Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco*, pp. v-x.

El prestigio de la iglesia de San Francisco como monumento primordial del siglo XVI sigue vigente en el último libro publicado sobre el convento, *San Francisco: Una historia para el futuro*, lanzado en 2011, fruto de 20 años de trabajo. Haciendo eco de la historiografía tradicional, según los autores, la construcción de la iglesia actual se realizó “en un lapso de treinta años – entre 1555 y 1583”¹⁷, señalando que “[p]or tanto y de acuerdo con estas fechas, la edificación se constituyó en la obra más interesante de la arquitectura de América del Sur del siglo XVI”¹⁸. Por otro lado, la investigación arqueológica del mismo proyecto revela la presencia de ciertos elementos inusitados encontrados en las excavaciones dentro de la iglesia, forzando especulaciones para explicar su presencia, sobre los cuales comentaremos más adelante.

Los estudios contenidos en *San Francisco: Una historia para el futuro*, como sus predecesores, repiten la misma cronología tradicional y por lo tanto ignoran una etapa clave en la construcción de la iglesia definitiva que vemos hoy. De hecho, la iglesia actual no es la segunda, sino la tercera iglesia construida por los franciscanos en el sitio. Los documentos inéditos introducidos en el presente estudio establecen la historia fidedigna de la iglesia actual y amplían el conocimiento y valorización de las identidades de los maestros y artesanos que realizaron su construcción.

HACIA UNA AUTÉNTICA CRONOLOGÍA

No obstante la cronología tradicional ofrecida en la historiografía, los documentos de archivo demuestran que la actual iglesia y fachada de San Francisco datan de la segunda y la tercera década del siglo XVII. En 1618, los franciscanos renovaron un contrato con el cantero y albañil portugués Gaspar de Borjes para que sirva de “maestro arquitecto” de sus obras de construcción “hasta acabarse la obra de un Claustro principal alto y baxo y tres quartos y bajos de salas y seldas y lo demas dispuestos y declarado en la escritura”¹⁹. Entre las numerosas especificaciones, los franciscanos incluyeron en el contrato renovado el requisito que Borjes:

se obligo a no faltar del d[ic]ho edificio y obra mientras ubiere gente y oficiales trauaxando en la capilla mayor y en la portada que se a de abrir a la placa y en ella a de asentar la portada de piedra bieja Por el orden y traça que diere el d[ic]ho p[adr]e fr[ay] fran[cis]co benites obrero mayor y ma[e]stro de la d[ic]ha fabrica²⁰.

¹⁷ *San Francisco: Una historia para el futuro*, p. 57.

¹⁸ *San Francisco: Una historia para el futuro*, p. 25.

¹⁹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 27, 1618, Diego Rodríguez Docampo, fols. 640r-642v. El contrato se refiere a un contrato anterior con Borjes, observando “que Por quanto se hizo conçierto entre el d[ic]ho gaspar de borxas y el p[adr]e fr[ay] miguel rromero obrero mayor del d[ic]ho conuento y el sindico [. . .] el qual conçierto corrio hasta ocho de otubre y de rresto final fecha la q[uen]ta de los que se a pagado al d[ic]ho gaspar de borxa rresta a deber al d[ic]ho conu[en]to y sindicato quinientos patacones de a ocho rreales Por otros tantos que se dieron al d[ic]ho borxa Para conprar las casas de joan de la carrera la qual cantidad debe a la d[ic]ha obra y la a de satisfazer en la forma que de yuso yra declarado” (fol. 640r). Véase el Apéndice II del presente libro para una transcripción completa del documento.

²⁰ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 27, 1618, Diego Rodríguez Docampo, fol. 640v.

Enfatizando su rol y sus obligaciones, Borjes se comprometió “a que trabaxara y assistira con los oficiales canteros y albanires en esta obra dandoles traça y adbertirles en lo que fueran obrando y hazer que trabaxen todos ellos y el mismo gaspar de borxa a de trauaxar con sus manos en lo que se ofreciese de manera que no pare la obra”²¹. Borjes sirvió como el vínculo clave entre el mecenas y la edificación de la obra, entre *invenit* y *fecit*. A través de su presencia diaria, Borjes dirigió a los oficiales y se aseguró de que siguieran las trazas establecidas, y además trabajó con sus propias manos.

Este extraordinario documento de 1618, que confiere autoría tanto a Benítez como a Borjes, demuestra claramente que la iglesia estaba lejos de haberse terminado por aquella fecha, y además que la puerta principal de acceso a la plaza, así como la fachada actual, no existían en 1618. Esto confirma que el proceso de construcción de la iglesia se inició cuarenta años más tarde de la fecha que tradicionalmente es señalada en la literatura. Es más, el documento deja en claro que, en contradicción con la historiografía tradicional, el claustro principal no se terminó en el siglo XVI, sino bien entrado en el siglo XVII; así como el actual crucero, ábside, sacristía y otras dependencias asociadas son el resultado de la reconfiguración y expansión de la iglesia efectuada durante la segunda y tercera décadas del siglo XVII (véase Apéndice II). En consecuencia, y en términos de cronología, la actual iglesia de San Francisco data del siglo XVII y es la tercera y no la segunda iglesia principal del convento franciscano, como se ha afirmado anteriormente.

El contrato de 1618 se refiere a un acuerdo anterior celebrado con Borjes, el cual reza:

Por quanto se hizo conçierto entre el d[ic]ho gaspar de borxas y el p[adr]e fr[ay] miguel romero obrero mayor de la fabrica del d[ic]ho convento el sindico del en tal manera que abia de entre asistir el d[ic]ho borja como maestro arquitecto hasta acabarse la obra de un Claustro principal²².

Aunque el documento no especifica la fecha del contrato precedente, este indica que la obra del claustro principal ya estaba en construcción para el año 1618 y que Borjes debió seguir como maestro de la obra hasta su terminación. Cabe señalar, que no hay mención a la iglesia en cuanto al contrato previo, lo que sugiere que la transformación de la iglesia comenzó alrededor de 1618. La mención de que Borjes “entre assistiera” como maestro arquitecto de la obra señala tanto su destreza en el campo de la construcción, así como el poder que poseían los maestros de obra franciscanos para diseñar, poder que se repite numerosas veces en el contrato con Borjes cuando le obligan a seguir el orden, las trazas, plantas y monteas, y las estampas suplidas por fray Benítez. En este sentido, parece haber existido una marcada división entre invención y manufactura, aunque la situación en realidad debió haber sido mucho más compleja. Sin embargo, el mecenas franciscano empleó grabados europeos (mayormente italianos) para dirigir a un maestro arquitecto portugués en la realización de la obra, el cual super-

²¹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 27, 1618, Diego Rodríguez Docampo, fol. 640v.

²² ANH/Q, Notaría 6a, vol. 27, 1618, Diego Rodríguez Docampo, fol. 640r.

visó los equipos de maestros y oficiales. Esta visión del proceso todavía no toma en cuenta la enorme cantidad de maestros y oficiales indígenas, mestizos y criollos que erigieron el edificio, algunos de los cuales citaremos más adelante.

Gaspar de Borjes (a veces escrito Borxa, Borja o Borjas en los documentos, aunque el maestro siempre firmó como “Borjes”), es un nombre completamente desconocido en la historiografía de la arquitectura colonial quiteña y por eso cabe incluir la escasa información documental que hemos podido reunir sobre él. Los documentos más tempranos relacionados con las actividades profesionales de Borjes se encuentran en las Actas del Cabildo de la Ciudad de Quito. En 1615, el Cabildo nombró “Por alarife y maestro de obras a Borja, portugués” y en el siguiente año nombraron por “Alarife [a] Juan del Castillo y Mayordomo de Obras a Borja”²³. Si el individuo nombrado “Borja, portugués” era Gaspar de Borjes – las fechas y los oficios indican que es la misma persona – al ser nombrado alarife y maestro de obras por el Cabildo, Borjes ya debía haber demostrado su destreza como constructor, seguramente por su trabajo para los franciscanos, anterior al segundo contrato de obra firmado en 1618. El nombramiento también supone que Borjes dirigió algunas obras públicas, pero no hay constancia documental de tales obras.

En el mismo año en que los franciscanos renovaron el contrato con Borjes (1618), dos “maestros de cantería y albañilería”, Gaspar de Borjes y Lorenzo Gómez, se comprometieron mancomunadamente a construir “una selda en el monasterio de Santa Catherina desta ciu[da]d de beinte y quatro pies de largo y ocho de ancho para marcela de san miguel rreligiosa del d[ic]ho combento y a contento suyo y de fran[cis]co martinez vecino desta ciu[da]d y mercader Della con quien hazemos este d[ic]ho contrato” por el monto de 250 patacones²⁴. Las firmas de los dos maestros aparecen al final del documento.

En 1619, Gaspar de Borjes, “maestro de Cantería”, firmó un contrato como fiador de Diego Alfonso Serrano, quien era deudor de las monjas de Santa Clara por el monto de 210 patacones²⁵. Borjes debió haber establecido relaciones cordiales con las monjas clarisas, porque le aceptaron como responsable del préstamo. De hecho, el maestro fue vecino de las monjas, como consta en la última referencia documental encontrada de Borjes y fechado en 1620. En el documento, Gaspar de Borjes “maestro del arte de cantería, morador de Quito” vendió tierras en la parroquia de San Roque, ubicadas frente al monasterio de Santa Clara. Según el documento, las tierras estaban cercadas con tapias y disponían de la piedra y otros materiales preparados para construir una casa²⁶. No está claro si, con la venta de la tierra, Borjes pretendía dejar la ciudad en aquella fecha, solo dos años después de haber firmado el contrato renovado con los franciscanos para emprender la reorientación y construcción de la iglesia y la obra del claustro principal.

²³ AMH/Q, Libro de Cabildo, vol. 26, 1610-1616, fol. 349r; fol. 399v.

²⁴ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 5, 1617-1620, Gerónimo de Castro, fols. 91r-92v.

²⁵ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 25, 1617-1619, Diego Rodríguez Docampo, fols. 71r-71v.

²⁶ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 30, 1620, Juan García Rubio, fols. 15v-16r.

Volviendo a la iglesia de San Francisco, el contrato suscrito en 1618 entre Benítez y Borjes complica la visión convencional de la iglesia como una cabeza de serie del siglo XVI, si bien parte de la estructura arquitectónica actual, data efectivamente del siglo XVI: un tramo de los muros laterales y el ábside que quedó encapsulado dentro de la nueva fachada y las torres.

La reorientación y la subsiguiente reconstrucción de la iglesia y su aspecto más prominente, la fachada principal, son producto de una reconfiguración y expansión llevadas a cabo en la tercera y cuarta década del siglo XVII. Este documento establece la existencia de una antigua iglesia, la segunda, que data del siglo XVI, de menores dimensiones, orientada con el coro al oeste y el ábside al este, anterior a la construcción de la tercera y actual iglesia de San Francisco.

Dos documentos posteriores sirven para sustentar y clarificar la dramática transformación de la iglesia y la construcción de la fachada principal en la tercera y cuarta década del siglo XVII. Las constituciones fechadas en 1621 de la Cofradía de la Inmaculada Concepción, establecida en la iglesia de San Francisco, contienen una cláusula para el entierro de sus miembros en la iglesia, en las cuales se establece que

se obliga el d[ic]ho combento a dar una capilla en la Yglecia del en queste la d[ic]ha santa ymagen y a de ser entierro y asiento de todos los veinticuatro montañeses y naturales y de sus mugeres e hijos ligitimos y queriendo los d[ic]hos cofrades hazer bobeda a su costa se a de permitir y *porque en el ynterin que se muda la Capilla mayor a la p[ar]te a donde esta ahora el coro no ay comodidad* De señalar la d[ic]ha capilla se a de serbir De la en que al presente esta la d[ic]ha Santa Ymagen y por no ser comoda para los entierros se a de señalar por el d[ic]ho combento enfrente De la d[ic]ha capilla çitio competente para los d[ic]hos entierros²⁷.

Este documento demuestra que en 1621 la iglesia estaba en pleno proceso de reorientación y expansión, e indica que las capillas y altares de las varias cofradías establecidas en ella seguían ocupando espacios en la nave, mientras se efectuaban las transformaciones y construcción de la iglesia. El tema de las mudanzas y los intercambios de capillas llegó a causar bastantes complicaciones y conflictos entre los patrocinadores, los cuales serán documentados más adelante.

La segunda confirmación se encuentra en un contrato de 1627, mediante el cual los franciscanos consintieron en trocar la “vieja” sacristía de la iglesia a cambio de la capilla original de la Cofradía de la Vera Cruz de los Españoles,

²⁷ AGOFE, Sección Cofradías, Legajo 2, doc. 2-10, fol. 6r. (Énfasis en itálicas añadida por la autora.)



Lámina 3.4
Portada interior, ca. 1605.
Portería del Convento de San Francisco,
Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

respecto de que se a traslado la capilla mayor, a la que se fabrico adonde antiguamente solia ser el coro y consiguiientemente, la sacristia a otra parte, con que viene a quedar desembarcada la presente y puesta en otra parte, seria conueniente a la dicha cofradia para capilla y aposento de penitentes y de tener las ymages y demas adherentes della el sitio que solia ser sacristia [. . .] con obligacion de que se ara Vna portada de piedra en la que saliere a la placa junto a la principal desta yglesia²⁸.

Por lo tanto, ya se había efectuado la reorientación de la iglesia en 1627 y la obra de la capilla mayor y la nueva sacristía se había terminado, lo cual permitió que los frailes se mudaran a sus nuevas dependencias, dejando libre la antigua sacristía para el uso de la Cofradía de la Vera Cruz de los Españoles.

Este documento demuestra que la portada principal y fachada de la iglesia – sus elementos exteriores más llamativos – fueron instalados y dispuestos en el lugar actual entre 1618 y 1627, y la portada de piedra que pertenecía a la mencionada capilla, ubicada inmediatamente al sur, fue construida poco después por la Cofradía de la Vera Cruz de los Españoles.

Respecto a la fachada de la iglesia principal, el contrato entre Borjes y los franciscanos aclara algo, pero lamentablemente no todo en cuanto a las fuentes y modelos del diseño. En una de las cláusulas, Borjes se obligó a asistir en “la ausencia del que fuere obrero mayor de la d[ic] ha fabrica y seguira las plantas y monteas que dexare Por estanpa el susod[ic]ho padre fr[ay]fran[cis]co”²⁹. Obviamente, los grabados cons-

²⁸ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 118, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fols. 448v-450v. Es importante señalar la existencia de dos cofradías dedicadas a la Vera Cruz en San Francisco, una para los andinos y otra para los españoles. La Cofradía de la Vera Cruz de los Naturales fue establecida en la capilla ahora conocida como de Cantuña, ubicada en la esquina sureste del convento a corta distancia de la iglesia mayor. Véase el Capítulo 7 del presente libro, y también Susan Verdi Webster, “The Devil and the Dolorosa: History and Legend in Quito’s Capilla de Cantuña”, *The Americas* 67, no. 1 (July 2010): 1-30.

²⁹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 27, 1618, Diego Rodríguez Docampo, fol. 641r.

tituyeron una fuente primordial de los diseños de fray Benítez para el nuevo complejo franciscano, como se demuestra por ejemplo con la portada interior de la portería (Lámina 3.4), replica del grabado del portal del palacio Farnese en Caprarola, reproducido en varias ediciones españolas del tratado de Giacomo Barozzi da Vignola en el siglo XVI³⁰ (Lámina 3.5), diseño que se repite con un cambio de ornamentación en los arcos del sotocoro de la iglesia, y la famosa escalinata cóncava/convexa frente a la iglesia (Lámina 3.6), anteriormente diseñada por Bramante y reproducida en ediciones españolas decimosextas del *Libro tercero y cuarto de arquitectura* de Sebastiano Serlio³¹. Estos, entre muchos otros ejemplos que se podrían citar en la iglesia y el convento franciscano, evidencian que las detalladas ilustraciones de los libros de Serlio y Vignola sobresalieron entre las “estampas” preferidas por los franciscanos.

Los documentos anteriormente descritos brindan una nueva visión del plano actual de la iglesia franciscana (Lámina 3.7). En el plano, una hipotética reconstrucción de la distribución original de la segunda iglesia está sobrepuesta en negro sobre el plano actual. Los elementos representados en gris indican las zonas de reconfiguración y expansión efectuadas en el siglo XVII (y otras más recientes). En primer lugar, destaca la curiosa forma poligonal del nártex que es diferente de todas las otras iglesias de Quito. En realidad se trata del ábside original, el cual era típicamente de forma poligonal, luego convertido en nártex para acomodar la apertura de la nueva puerta principal y la construcción de la fachada. La huella del ábside original permanece visible en los planos, ahora convertido en nártex, y se ve claramente cómo se rellenaron los espacios laterales del ábside para acomodar las bases de las torres y la nueva fachada.

Además, el plano demuestra que los dos pares de pilares más cercanos al ábside antiguo fueron agrandados y reforzados, transformándose en arcos gruesos donde se apoya el coro alto. La forma y padrón de los

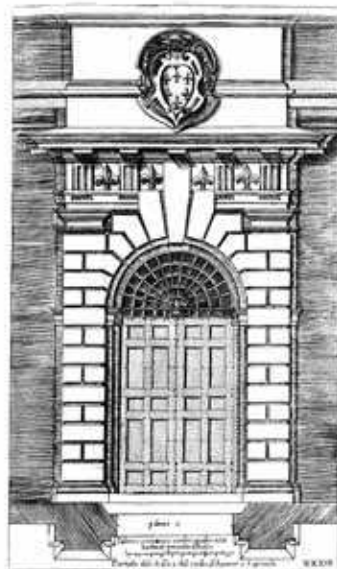


Lámina 3.5
Giacomo Barozzi da Vignola,
*Portada del Palacio Farnese en
Caprarola*, grabado, 1593.
Traducido y publicado por Patritio
Caxesi, *Regla de las cinco ordenes de
architectura de Iacome de Vignola*
(Madrid: Casa del Autor, 1593),
Lámina XXXIII.
Foto: Hernán Navarrete.

³⁰ Angulo Íñiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano* II, pp. 122-123.

³¹ José de Mesa y Teresa Gisbert, “Un diseño de Bramante realizado en Quito”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 7 (1967): 68-73.



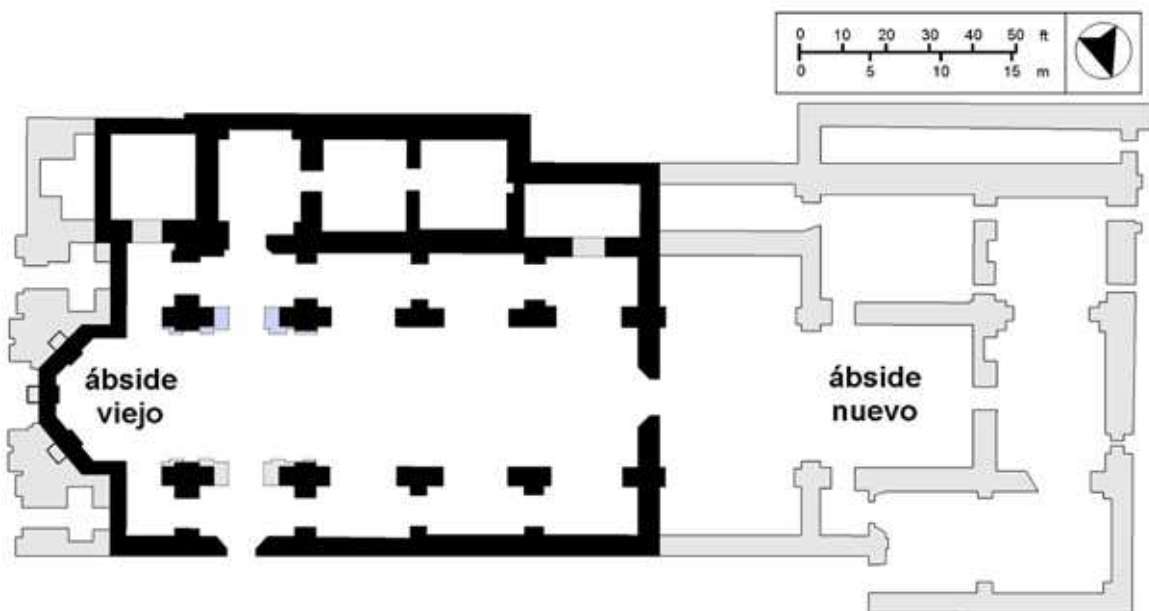
Lámina 3.6
Escalinata principal, S. XVII.
Convento de San Francisco, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

pilares restantes indican que la iglesia antigua (la segunda iglesia), llegaba justo antes del actual crucero. Los límites de la segunda iglesia, se pueden demostrar a través de dos factores. El primero, y según la investigación arqueológica reportada en San Francisco: una historia para el futuro, se encontraron los cimientos de una pared de piedra que hacía esquina en la nave lateral derecha, justo antes del crucero, y aparentemente atravesaba la nave hasta el lado sur³². Es más, los autores observan que los cimientos “de piedras de cantera con mortero de cal y arena” parecen haber sido reutilizados “de una estructura previa a la construcción de la iglesia”³³. Cabe destacar, que el análisis hecho por los arqueólogos a base de las excavaciones de bóvedas con restos humanos y su interpretación en términos de estatus e importancia, está basado en un concepto de la orientación de la iglesia actual (la tercera iglesia) cuyo ábside y coro fueron trocados en el siglo XVII, como se describió anteriormente³⁴. A través de los documentos que hemos encontrado en los archivos podemos sugerir que algunas de las bóvedas y entierros más antiguos, debajo

³² *San Francisco: Una historia para el futuro*, pp. 125-126.

³³ *Íbid*, p. 127.

³⁴ *Íbid*, pp. 127-130.



del actual coro, debían haber pertenecido a las familias y cofradías que, por lo menos en el siglo XVI, gozaron de mayor prestigio, medido por su cercanía al altar mayor.

Por otro lado, al inspeccionar el plano general del convento de San Francisco, se puede trazar una línea directa que parte desde la sacristía actual de la Capilla de Cantuña y sigue recto hacia el norte, hasta encontrar la línea que demarca la pared que servía de fachada de la segunda iglesia. Esta línea delimita el espacio del claustro original del convento –el verdadero “Primer Claustro”– el cual estuvo comprendido por la Capilla de Cantuña, las dependencias franciscanas, el Colegio de San Andrés y la pared lateral sur de la segunda iglesia.

Con la adquisición del terreno, al norte de la iglesia, los franciscanos planificaron la creación de un nuevo claustro, que actualmente es el Claustro Principal. En aquel momento, hubiera sido lógico reconocer que la construcción del nuevo claustro cerraría el acceso a la iglesia desde la plaza. Fue indudablemente en aquel entonces que los franciscanos tomaron la decisión de reorientar la iglesia para tener acceso directo a la plaza. Del

Lámina 3.7
Plano de la iglesia de San Francisco, con la segunda iglesia en negro y la tercera en gris.
Diseñado por William D. Sendor.

mismo modo, y tal como se mencionó anteriormente, al ceder los franciscanos su antigua sacristía a la Cofradía de la Vera Cruz de los Españoles, ellos estipularon que la cofradía “ara Vna portada de piedra en la que saliere a la placa junto a la principal desta yglesia”³⁵. Así, junto con la Capilla de Cantuña y la portería, el convento contaba con cuatro portadas majestuosas orientadas hacia la plaza. Fue en esa época que el conjunto del convento franciscano giró su cara hacia la plaza para dominarla con sus imponentes portadas, fachadas y torres.

En resumen, los documentos revelan que en el siglo XVI, la segunda iglesia franciscana estuvo orientada con el ábside al este, hacia la plaza, donde no existió ni portal ni fachada. La orientación de la iglesia fue invertida en la segunda y tercera década del siglo XVII, cuando abrieron un portal al este (hacia la plaza) y extendieron la planta de la iglesia hacia el oeste, para incluir el nuevo ábside, la sacristía y otras dependencias. Trasladaron entonces la antigua portada de piedra y la instalaron en el nuevo portal de la plaza, la cual fue “ordenada” y obviamente expandida y embellecida según las “trazas y estampas” provistas por fray Benítez, y realizada bajo la supervisión de Borjes.

Estos documentos, y un minucioso análisis de la fachada, nos sugiere plenamente que el marco rectangular de piedra llana empotrada, que rodea la apertura del arco de la puerta, con las caras de querubines que adornan el antepecho, constituye la portada “antigua” que fue reubicada (Lámina 3.8). La gran extensión de la fachada, de dos pisos, con sus torres, columnas, bandas rusticadas, frontón roto, diamantes proyectantes, pináculos, esferas y otra ornamentación, es indudablemente obra del siglo XVII (Lámina 3.3). Aunque existen todavía elementos arquitectónicos de la iglesia que datan del siglo XVI, como son el marco de la portada descrito arriba (aunque reubicada), el ábside convertido en nártex, un tramo de los muros laterales y algunos de los pilares de la nave, los documentos históricos hasta ahora conocidos, destituyen a la iglesia de San Francisco como una cabeza de serie del siglo XVI, perturbando y complicando los postulados tradicionales y patrones de difusión que han disfrutado de tanta promoción y aprobación en la literatura.

Si tomamos en cuenta los documentos y las evidencias físicas y arqueológicas, podemos deducir que todavía subsisten elementos arquitectónicos de la segunda iglesia franciscana del siglo XVI. Sin embargo, en cuanto a la historia arquitectónica, el aspecto visualmente más llamativo y que ha tenido mayor trascendencia en la historiografía – la fachada – no data del siglo XVI. En ese sentido, no se puede considerar que la iglesia de San Francisco, como ha señalado Kubler y otros, es “una cabeza de serie del siglo XVI”. Es más, si la categorización de la arquitectura de la iglesia de San Francisco como cabeza de serie se basa en el plano y la fachada, los cuales datan del siglo XVII, la iglesia no es lo más antiguo del conjunto franciscano –de este honor debe gozar la Capilla de Cantuña, construida y terminada por la Cofradía de la Vera Cruz de los Naturales en la penúltima década del siglo

³⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 118, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fols. 448v-450v.



Lámina 3.8
¿Portada del siglo XVI?
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete

XVI (véase el Capítulo 7)³⁶. Incluso, la iglesia de la recoleta franciscana de San Diego, construida entre 1599 y 1605, precede a la actual iglesia mayor franciscana por lo menos en una docena de años.

Si ampliamos esta visión y la relacionamos con otras iglesias conventuales quiteñas, podemos afirmar que tres de ellas fueron construidas

³⁶ AGI, Quito 23, N. 14, “Los diputados de la Vera Cruz de Quito piden merced”, s.f. El documento señala que, por los años 1585-87, la nuevamente constituida Cofradía de la Vera Cruz de los Naturales estaba construyendo su propia capilla “en una esquina del primer claustro [. . .] muy sumptuosa y de mucha autoridad y costa”.

antes que San Francisco; la de la Merced, cuyas bóvedas de piedra fueron iniciadas por el maestro cantero Juan del Corral en 1606 y terminadas por los maestros canteros Martín González y Juan Martínez en 1609 (véase el Capítulo 5); la de San Agustín, cuyas bóvedas de piedra fueron también comenzadas por Juan del Corral en 1606 y terminadas por los maestro canteros Martín González y Juan Martínez en 1609 (véase el Capítulo 5); y la de Santo Domingo, cuya capilla mayor y crucero fueron construidos en 1601 por el maestro carpintero Sebastián Dávila (véase el Capítulo 4). De hecho, existe una gran semejanza entre la capilla mayor de la iglesia dominicana y la de San Francisco, y es muy posible que la traza adoptada por los franciscanos fuera inspirada en la de Santo Domingo.

En lo que respecta a la autoría, siempre una obsesión entre los historiadores, también se complica en las varias etapas de la historia de la iglesia de San Francisco. En cuanto a la segunda iglesia, no tenemos datos concretos sobre sus creadores, pero en el caso de la tercera y actual iglesia tenemos múltiples testimonios de autoría. Por un lado, los documentos cuentan que el fraile español Francisco Benítez y el maestro cantero portugués Gaspar de Borjes fueron los que principalmente idearon y realizaron los singulares cambios arquitectónicos en la tercera y cuarta década del siglo XVII, los cuales dieron forma definitiva a la iglesia actual. Al mismo tiempo, y según dos extensos documentos históricos ya conocidos, los equipos de maestros canteros, albañiles y carpinteros indígenas que construyeron la nueva iglesia y la fachada de San Francisco durante más de 20 años, fueron organizados y dirigidos por los maestros constructores indígenas Jorge de la Cruz y Francisco Morocho, padre e hijo y caciques de la parroquia de San Roque³⁷.

Un documento redactado alrededor de 1632 registra el título de propiedad sobre las tierras que los franciscanos pasaron a los dos maestros indígenas como compensación de “el trabajo de mas de veinte anos que trabajo en esta iglesia de San fran[cis]co Jeorge de la Cruz y su hijo Francisco Morocho”, durante el cual, padre e hijo realizaron “la hechura desta iglesia y capilla mayor y coro de San Fran[cis]co”³⁸. Además, el documento establece que “el R[e]v[er]endo P[adr]e Fr[ay] Jeronimo Tamayo conserto a don Fran[cis]co Morocho en esta ciudad de Quito para que fuese al convento de S[a]n Fran[cis]co de Riobamba para acer la capilla Mayor y la iglesia”³⁹. Aunque Jorge de la Cruz probablemente no vio la terminación de la actual iglesia franciscana en Quito, su hijo Francisco Morocho seguramente trabajó en el proyecto hasta finalizar la obra, dirigiendo los equipos de maestros y obreros indígenas en la realización de la nueva iglesia. Fue así que, al terminarse la iglesia nueva, los franciscanos decidieron enviarlo a Riobamba para que dirigiera la construcción de su iglesia en aquella ciudad. Por lo tanto, es importante señalar otra vez la movilidad y destreza de un maestro constructor indígena de Quito, Francisco Morocho, como un importante agente de difusión. A través de ese maestro indígena, los diseños y el modelo del convento de San Francisco de Quito fueron transferidos

³⁷ AGOFE, 10.4, Varios, 10-86, “Pago del trabajo, de más de 20 años en la Iglesia, a Jorge de la Cruz y su hijo [. . .]”, [ca. 1632], fols. 86r-86v; y AGOFE, 7.1, Títulos de tierras, aguas y escrituras de donación del Convento de San Francisco, 7-1, “Títulos de las tierras dadas a ese Convento por los años de 1537 y 1588 y 1624”, fols. 3r-18r.

³⁸ AGOFE, 10.4, Varios, 10-86, “Pago del trabajo, de más de 20 años en la Iglesia, a Jorge de la Cruz y su hijo”, [ca. 1632], fol. 86r.

³⁹ AGOFE, 10.4, Varios, 10-86, “Pago del trabajo, de más de 20 años en la Iglesia, a Jorge de la Cruz y su hijo”, [ca. 1632], fol. 86v.

a otras regiones de la Audiencia. Desafortunadamente, el convento franciscano de Riobamba fue destruido por los terremotos de 1645 y 1698; por lo tanto, los documentos históricos son los únicos registros que dan testimonio de la importante obra emprendida en aquella ciudad por el maestro indígena de Quito, Francisco Morocho.

Al realizar el análisis final de la iglesia actual de San Francisco, resulta ambivalente no solamente en términos de su autoría, sino en cuanto a su ubicación cronológica e historiográfica: por un lado conserva elementos arquitectónicos (y decorativos) del siglo XVI, pero por otro lado los elementos que la ubicaron en la historiografía tradicional como cabeza de serie –la fachada y el plano– no son aplicables en vista de la dramática transformación sufrida en el siglo XVII. Desde una visión más amplia, la tercera y actual iglesia de San Francisco posee tanta grandeza, suntuosidad y renombre, que aun esta historia desconocida no será capaz de arrebatárle su posición hegemónica en la historiografía. En cambio, esperamos que la presente historia sirva para estimular incluso más el interés y estudio del monumento arquitectónico más destacado de Quito.

ARTESONADOS MUDÉJARES, CÚPULAS Y CLARABOYAS

Existe una extensa serie de documentos que complementan la cronología de la construcción arquitectónica y aclaran aspectos de la edificación y el adorno interior de la nueva iglesia efectuados entre las décadas de 1620 y 1650. A pesar de que la historiografía tradicional acredita al Fray Francisco Benítez la construcción de la mayoría de la iglesia, sobre todo las techumbres artesonadas y la sillería del coro⁴⁰, los documentos históricos cuentan una historia diferente. Estos documentos iluminan la cronología de las obras, la identidad de los maestros y el carácter de los procesos relacionados.

El mes de abril de 1623, el maestro carpintero Juan de Fuentes firmó un contrato con Cristóbal Martín, síndico de San Francisco, “a gacer acauar y asentar y labrar la madera necess[ari]a Para la capilla mayor nueva de la yglesia del d[ic]ho conbento”, para lo cual Fuentes debió construir tanto la estructura externa del techo como lo que parece ser el cielo raso del artesonado interior, compuesto de “dos maderaciones de lazo y tosca [. . .] y si fuere

⁴⁰ Véase Francisco María Compe, *Varones ilustres de la orden seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días* (Quito: Imprenta del Clero, 1885) I, p. 234; Navarro, *Contribuciones* I, p. 87; Vargas, *Patrimonio artístico*, p. 27; y Alfonso Ortiz Crespo, “Artesonados mudéjares en Quito”, *Armitano Arte* 21 (1996): 60.

⁴¹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 105, 1623-1634, Juan García Rubio, fols. 22v-23r. Para un estudio más detallada sobre la vida y obra de Juan de Fuentes, véase el Capítulo 6. No sabemos el origen de Juan de Fuentes. Los documentos no especifican su etnia, los cuales generalmente indican si era criollo o español. No es apropiado por lo tanto asumir, como han hecho Navarro y Ortiz Crespo, que los constructores de las techumbres mudéjares en Quito debieron haber sido musulmanes convertidos al cristianismo. Navarro, *La escultura en el Ecuador*, p. 31; Ortiz Crespo, “Artesonados mudéjares”, p. 57. Podemos afirmar que tanto indígenas como europeos y/o criollos fabricaron artesonados mudéjares en el Quito colonial (véase Capítulos 1 y 2 del presente libro), y asimismo para la península Ibérica se conocen numerosos ejemplos de maestros españoles de procedencia no musulmán que emprendieron tales obras. Véase Rafael López Guzmán, *Arquitectura mudéjar* (Madrid: Cátedra, 2005), Capítulo 5.

⁴² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 105, 1623-1634, Juan García Rubio, fol. 22v.

ESTA FOTO ESTÁ EN ALTA



Lámina 3.9
¿Sebastián Dávila?
Artesonado del coro,
ca. 1580-1590.
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Christoph Hirtz



Lámina 3.10
 Juan de Fuentes,
 Artesonado del crucero, 1623.
 Iglesia de San Francisco,
 Quito.
 Foto: *Hernán L. Navarrete.*



Lámina 3.11
 ¿Sebastián Dávila?
 Detalle, artesonado del
 crucero, primera década
 del S. XVII.
 Iglesia de Santo Domingo,
 Quito.
 Foto: *Hernán L. Navarrete.*

necess[ari]o poner algunos tirantes”, indicando que la cubierta interior debió constar de armaduras de lazo mudéjar⁴¹. Según reza el documento, Fuentes se obligó de hacer el techo artesonado “conforme a la que de pres[en]te esta hecha en la d[ic]ha yglesia [. . .] modelo traza y gorden que d[ic]ho conbento Prouincial y guardian gordena-se y traçase”⁴². El presbiterio actual de la iglesia no posee artesonado, sino una cúpula con linterna, sobre la cual comentaremos más adelante. Sin embargo, Fuentes debió haber sido el autor de las techumbres mudéjares del transepto y el crucero, sobre todo por la estrecha vinculación entre aquel diseño y el del artesonado del coro. Es muy probable, y como señala el documento, que la sección del artesonado “que de presente esta hecha en la d[ic]ha iglesia” era la que cubría la parte de la iglesia que fue transformada en el coro (Lámina 3.9), zona anteriormente ocupada por la capilla mayor, la cual debe datar del XVI⁴³. Una comparación entre el diseño del coro y el del crucero (Lámina 3.10), demuestra la similitud entre los dos, sobre todo en el diseño de los motivos centrales y los lazos mudéjares.

No hemos encontrado evidencias documentales del autor de la techumbre del coro franciscano, pero podríamos sugerir el nombre del carpintero Sebastián Dávila, el probable autor de los artesonados de la iglesia de Santo Domingo, trabajados en la primera década del siglo XVII (véase el Capítulo 4). Dávila poseía un libro de Serlio, firmado con su nombre y la fecha de 1585, donde aparecen dibujos de diseños mudéjares y techumbres de par y nudillo⁴⁴. En 1601 los dominicos quiteños contrataron a Dávila para terminar la iglesia y capilla mayor, y el maestro trabajó también el crucero, el cual ostenta un artesonado mudéjar maravilloso de lacerías y formas geométricas octagonales, inscritas dentro de un cuadrado⁴⁵. Si comparamos la decoración central del artesonado del crucero de Santo Domingo (Lámina 3.10) con la sección central del artesonado del coro de San Francisco (Lámina 3.11), vemos que el diseño es exactamente el mismo: un gran pináculo mocárabe central dentro de un marco ochavado, rodeado por ocho pináculos mocárabes entrelazados con estrellas, todos inscritos dentro de un cuadrado. La estrecha semejanza entre los dos sugiere que fueron obras de un mismo autor. Es más, Sebastián Dávila ya había trabajado para los franciscanos en la primera década del siglo XVII. En 1603 los franciscanos de Quito le encargaron a Sebastián Dávila la hechura de una escultura de Cristo para la ceremonia del descendimiento de la cruz, el cual sería enviado al convento franciscano de Almaguer (Popayán)⁴⁶. A pesar de las varias evidencias circunstanciales, sin el respaldo documental, no podemos confirmar definitivamente a Sebastián Dávila como autor de los artesonados del coro de San Francisco.

No obstante, a través de los documentos podemos tener una visión nueva del maravilloso artesonado del coro,

⁴³ Fecha señalada en *San Francisco: Una historia para el futuro*, p. 265.

⁴⁴ Véase Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, “San Francisco de Quito”, *Trama 1* (1977): 36-38. Anteriormente, el libro había pertenecido al arquitecto español Alonso de Aguilar, quien trabajó también en Quito. Entre las anotaciones que aparecen en el libro, escritas por Sebastián Dávila, hay una que lleva la fecha de 1578, indicando que Dávila había adquirido el libro diez años antes de que se le haya reconocido en la literatura. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes* (Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1573), p. IV. Biblioteca Nacional de Colombia, RG3996.

⁴⁵ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 617r-618v.

⁴⁶ ANH/Q, Notaría 1, vol. 24, 1603, Alonso López Merino, fol. 506v. Según el documento, Dávila se comprometió a hacer “Un Cristo de bara y tres quartas de largo encarnado acauado y perfeçionado con gosnes y clauos de pies y manos y cruz”.

porque aquella techumbre mudéjar debe su esplendor al hecho de que servía antiguamente de cubierta para la capilla mayor. Aunque se supone que existió un artesonado que también cubría la nave de la iglesia, y que fue destruido por el terremoto de 1755, no hemos encontrado documentación que acredite su autoría, sin embargo los documentos confirman que el artesonado del crucero es obra del maestro carpintero Juan de Fuentes, realizado entre 1623 y 1624, y cuyo diseño se basó en el más antiguo artesonado del coro actual.

Por sus labores, el maestro Fuentes debió recibir la sustancial suma de 1.350 pesos, además de su comida diaria. Cabe destacar que los maestros carpinteros indígenas que le asistieron en el trabajo fueron proporcionados y pagados por los franciscanos; Fuentes no fue responsable de traer su propio equipo. En el contrato, Fuentes es identificado como morador de la ciudad de Quito y no especifica su etnia; por lo que suponemos debió haber sido un itinerante español o profesional criollo. Fuentes no firmó el contrato por no saber escribir.

Conforme avanzaban las obras de la capilla mayor, al término de la década de 1620, el nuevo coro se había acabado y la confección de los muebles y la decoración se estaba terminando. Como hemos mencionado anteriormente, el nuevo coro tiene gruesas paredes de piedra como soporte, cada lado formado en tres arcos (Lámina 3.6), cuyo diseño es una repetición, con un cambio de decoración, de la portada interior de la portería franciscana (Lámina 3.4) – modelo derivado del portal del palacio Farnese en Caprarola, reproducido en varias ediciones del tratado de Vignola en el siglo XVI.

La constancia de que el artesonado fue fabricado por Juan de Fuentes para “la Capilla Mayor”, que en realidad se trataba de los artesonados del crucero y los transeptos, se encuentra más tarde evidenciada en un documento de 1645 que menciona la cúpula de la capilla mayor y las claraboyas de las capillas laterales de la nave. Aunque no disponemos del contrato original para estas obras, existe un documento de finiquito, celebrado el 21 de marzo de 1645, suscrito entre el síndico de San Francisco, Diego de Çubiaunet y el maestro arquitecto Francisco de Fuentes. El documento de cancelación reconoce que el maestro Fuentes había terminado la obra a él encomendada:

la labor de la capilla mayor de la yglesia del d[ic]ho conbento y demas obras de capillas claraboyas como en ellas el contenido por quanto el d[ic]ho fran[cis]co de fuentes a cumplido puntualmente con lo que se obligo y el susod[ic]ho confeso auer rre[cibi]do del d[ic]ho sindico toda la can[tid]ad de p[atacone]s que se obligo a pagarle por todo el d[ic]ho edificio y labor [. . .]⁴⁷.

El hecho de que Francisco de Fuentes fue el encargado de construir la media naranja de la capilla mayor (Lámina

⁴⁷ ANH/Q Notaría 1a, vol. 180, 1645, Diego Baptista, fol. 83r.



ESTA FOTO ESTA EN
ALTA



Lámina 3.13
Juan de Fuentes,
 Cúpula y claraboya
 capilla lateral, 1644-45.
 Iglesia de San Francisco, Quito.
 Foto: *Hernán L. Navarrete.*

3.12), reafirma la suposición de que los artesonados encargados a Juan de Fuentes en 1623 para “la Capilla Mayor” debieron haber sido los artesonados del crucero y transeptos.

Dada la gran extensión y altura de la iglesia franciscana nueva, la iluminación de los espacios debió haber sido una preocupación para los frailes. La obra de Francisco de Fuentes permitió que la luz entrara y se enfocara sobre el oro y los esplendorosos detalles del nuevo retablo mayor y los laterales (Lámina 3.13). Los detalles sobre la vida y obra de Francisco Fuentes se cuentan en el Capítulo 6 del presente libro. Cabe destacar que fue un maestro de gran renombre en Quito y que poseyó el título de “Capitán”. El Cabildo de la Ciudad le nombró maestro alarife durante por lo menos 17 años; fue responsable de más de 20 obras arquitectónicas, tanto en Quito como dentro de sus cinco leguas; y llegó a ser dueño de varias casas y propiedades en la ciudad, algunas de gran lujo e importancia. No debe sorprendernos entonces que los franciscanos lo seleccionaran para emprender una obra de suma importancia para la iglesia, que requiriera gran destreza profesional, como era la iluminación.

Los documentos demuestran que, entre 1623 y 1645, se construyeron los techos artesonados del crucero y transepto, la media naranja del

Pág. Izquierda:
 Lámina 3.12
Francisco de Fuentes,
 Interior de la media naranja del presbiterio,
 1644-1645.
 Iglesia de San Francisco, Quito.
 Foto: *Christoph Hirtz.*

presbiterio y las claraboyas de las capillas laterales de la nave. Esas fechas coinciden con una descripción de la iglesia franciscana escrita en 1647, en la cual el autor Fray Fernando Coser, sin mencionar la reorientación de la iglesia, se refiere a “la rredificacion y rrenovacion del [convento] Y de la Yglesia con tan grandes aparatos y obra que asi combento como Yglesia es la mas abentajada en esta ciudad”⁴⁸. La reorientación de la iglesia se llevó a cabo con gran éxito en cuanto a su realización arquitectónica, pero el cambio precipitó consecuencias inusitadas para los patrocinadores de las varias capillas asociadas a la antigua iglesia, provocando una serie de problemas, conflictos y reubicaciones que siguieron hasta mediados del siglo XVII.

LA REORIENTACIÓN DE LA IGLESIA Y SUS CONSECUENCIAS HUMANAS

Entre las múltiples consecuencias de la dramática reorientación de la iglesia hay que destacar el efecto que tuvo sobre los patrocinadores que tenían sus capillas, altares y bóvedas en la antigua iglesia franciscana. Alrededor de 1619, algunas de las más destacadas familias y cofradías asociadas a la iglesia llegaron a reclamar a los franciscanos sobre el cambio y orientación de sus capillas y bóvedas, las mismas que quedaron ubicadas en espacios de menos prestigio, con respecto a la capilla mayor. Los franciscanos y los patronos se encontraron envueltos en una especie de juego de ajedrez con las capillas y su respectiva proximidad a la nueva capilla mayor. Como se mencionó anteriormente, se reconoce el cambio de orientación de la iglesia, tal como se registró en los documentos pertenecientes a las cofradías de la Vera Cruz y la Inmaculada Concepción. Además, empezando en 1619 y cobrando fuerza alrededor de 1626, existen una serie de reclamos por parte de los patronos de capillas, los cuales esclarecen los complicados efectos secundarios de la transformación de la iglesia franciscana. La reorientación no solo causó en una reñida distribución de capillas y bóvedas a lo largo y ancho de la iglesia, sino en algunos casos, la comisión o renovación de altares, retablos, bóvedas y utensilios sagrados. Además, esta serie de documentos permite identificar el espacio que originalmente ocupó la capilla de la familia de Atahualpa y la ubicación actual de la capilla después de la reorientación de la iglesia.

El embrollo empezó en 1619, cuando don Juan López de Galarza, nieto de los patrocinadores de dos prestigiosas capillas familiares en la antigua iglesia –la de la Inmaculada Concepción y la de San Juan Bautista– se dio cuenta de las consecuencias del cambio de orientación e intentó asegurar la continuidad y el prestigio de las dos capillas dentro del proyecto de la nueva iglesia. López de Galarza presentó una serie de escrituras documentando la dotación de la capilla por sus antepasados y decidió aumentar las rentas de una de ellas, bajo ciertas condiciones⁴⁹. Se preocupó sobre todo por la capilla de la Inmaculada Concepción, no solamente para asegurar que ocupara un sitio de igual estatus en la iglesia nueva, sino por la continuidad familiar de la capilla y por estar destinada para

⁴⁸ Fernando Coser, “Relación, Copia y descripción desta probincia de san francisco del quito, Año 1647”, en Alfredo Flores y Caamaño, *Descripción inédita de la iglesia y convento de San Francisco de Quito* (Lima: Talleres Tipográficos de “La Tradición”, 1924), p. 2.

⁴⁹ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fols. 9r-13r. Los documentos presentados por López de Galarza incluyen un documento de renovación y ampliación de la capellanía original, otorgado por doña Isabel de Andagoya, fechado en 1604.

el entierro de sus parientes; les exigió a los franciscanos:

que acauada la capilla del d[ic]ho convento que agora se ba fabricando se a de pasar y trasladar En el mesmo paraje que agora esta La capilla e Ymajenes adorno sagrario lampara y todo lo demas que En Ella obiere con el mesmo titulo de la consepcion de n[uest]ra señora a espensas y gastos del d[ic]ho convento a la qual capilla se an de trasladar a costa del d[ic]ho Capitan don joan de Galarza Los huesos de los cuerpos difuntos de su padre muger y abuelos sin que se rrepuso a entierro nuevo sino a modo de gonras y cauo de año de los d[ic]hos difuntos – Yten que se a de poner como esta puesto El escudo de armas del d[ic]ho capitan don joan de Galarza En la d[ic]ha capilla y grauarlas con sus Letreros En las Laminas y losas de piedra sobre los sepulcros⁵⁰.

Más tarde, en 1625, el documento anteriormente citado formó parte del acuerdo final entre Juan López de Galarza y los franciscanos, mediante el cual López de Galarza reclamó a los frailes la pérdida de prestigio sufrida por sus capillas, a raíz de la reorientación de la iglesia. Por lo tanto, López de Galarza demandó

que las dichas ambas capillas se pongan y siruen en el mesmo paraje en que estauan quando era capilla mayor la que ahora se a pasado hazia donde solia ser el coro y que se trasladen con sus rejas los puestos y antiguedad guardandose en todo el orden y disposiçion de los contratos como se a fecho con otras capillas⁵¹.

López de Galarza exigió que los franciscanos reubicaran las capillas y las bóvedas para preservar su prestigio y también los deseos de sus antepasados. El documento ofrece una descripción en la que se puede colegir donde estaba ubicada la capilla familiar de la Inmaculada Concepción antiguamente:

El Capitan Martin de Mondragon y Doña Ysabel de Andagoya sus abuelos paternos doctaron al tiempo y quando se fundo el d[ic]ho convento En esta ciudad una capilla del titulo de la limpia concepcion de nuestra señora que esta en la primera del arco toral En cuyo pilar esta al presente el pulpito a mano derecha como se entra a la yglesia y mirandola desde el altar mayor esta al lado de la epistola⁵².

La descripción ubica a la antigua capilla de la familia Galarza dentro de la iglesia actual: entrando a mano iz-

⁵⁰ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fols. 16v-17r. Cabe destacar que esa capilla, dentro de la nueva y actual iglesia– es la primera capilla del arco toral a mano derecha, detrás de donde está hoy el púlpito– y que coincide con los recientes hallazgos arqueológicos de una cripta familiar en la que “se halló una tabla con varias letras grabadas, indescifrables debido a su mal estado de conservación [. . .] una cruz metálica de doble travesaño y rosetones pentabulados en los seis extremos” entre otras alhajas. *San Francisco: Una historia para el futuro*, pp. 127-128. Es muy probable que estos elementos pertenecían a la familia Galarza/ Mondragón/Andagoya.

⁵¹ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fol. 6r.

⁵² AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fols. 8r-8v.

quierda, ocupó la segunda capilla de la nave lateral, justo después de la capilla profunda hoy conocida como la de Jesús Nazareno, en el espacio de abajo, donde en la actualidad termina el coro.

Los franciscanos reconocieron y aprobaron la petición hecha por López de Galarza en 1625, reubicando la capilla familiar dedicada a la Inmaculada Concepción en un espacio equivalente, más cerca del nuevo altar mayor:

Declaro ser y perteneser la Capilla que ahora es de S[an]ta Catarina Martir a la de la concepción del dicho don Juan de Galarza a la qual mandaba y mando se passe y traslade el Retablo y sagra-rio que esta en la dicha Capilla y la Lanpara y renta de azeite y todo el demas adorno de la dicha Capilla con título de la Consepsion de n[uest]ra S[eño]ra⁵³.

La propuesta de traslación de esta capilla, que no llegó a pasar al lugar señalado, precipitó una reorganización de varias otras capillas en la iglesia, lo cual no resultó satisfactorio para algunos de sus dueños. La descripción de las consecuencias de estos cambios, nos ilustra sobre los problemas que tuvieron que enfrentar los franciscanos:

daba y dio al dicho don Joan Lopez de Galarza según y como la tenia en la antigua la qual solia ser del dicho don Juan Lopez de Galarza a de ser para La de S[an] Juan Baptista del dicho Tezorero Juan Rodriguez Docampo a donde asimesmo se a de trasladar su retablo e ymagen – y La adonde es La de S[an] Juan Baptista a de ser capilla de S[an]ta Catarina martir y la Ymagen de la Cofradia de la Consepsion de n[uest]ra s[eño]ra adonde asimesmo se a de passar el Retablo e ymagines de la dicha Capilla prezente – con gravamen que si el dicho patrono don Juan Lopez de Galarza qui-ziere que la dicha Capilla de S[an] Juan se quede donde esta aya de permaneser y Permanesca en ella cuya eleccion tenga obligacion de hazer dentro de seis mezes y no queriendo mudarla aya de ser y sea la Capilla que solia ser del dicho d[on] Juan Lopez de Galarza adonde se auia de passar La de S[an] Juan de S[an]ta Catarina Martir y Cofradia de la Consepsion⁵⁴.

Con estos cambios logísticos, que ya fueron bastante complicados, la situación se puso tensa y provocó enfrentamientos entre los patronos de varias capillas que no estaban de acuerdo con los mismos.

Al efectuarse el cambio de la capilla, se encontraron con dificultades y oposiciones aparentemente imprevistas. Documentos posteriores demuestran que no lograron implementar todos los cambios señalados en el acuerdo de 1625 con López de Galarza.

El 7 de diciembre de 1628, fecha en que las constituciones de la Cofradía de la Inmaculada Concepción fueron

⁵³ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fol. 7r.

⁵⁴ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fol. 7r.

aprobadas por el ministro provincial franciscano Francisco Pérez, se estableció el sitio a donde la cofradía debió mudar la capilla en la nueva iglesia. Según el documento, la nueva capilla será “la que hasta agora a sido De Sancta Catalina”, advocación y espacio tradicionalmente ocupado por la familia de Atahualpa⁵⁵. El documento que sigue en el volumen registra la toma de posesión de la capilla por parte de la cofradía, efectuada tres meses más tarde, en 11 de marzo de 1629. Según el documento, los participantes entraron en la capilla y

El d[ic]ho xpoval ruiz sindico tomo por las manos a los d[ic]hos mayordomos y les entro en d[ic]ha capilla y los paseo por ella y les daua y dio la d[ic]ha posesion cuando entro don Carlos atabalipa inga alcalde mayor de los naturales desta ciudad y aluaro de Saavedra y fran[cis]co de Ulloa y dixeron que contradecían El dar la d[ic]ha posesion por tener derecho a la capilla y mostrarian sus precavidos y legitimarian sus personas y de esta contradicción pidieron testimonio⁵⁶.

Este dramático enfrentamiento entre la élite indígena, heredera de Atahualpa y la cofradía, precipitó un caos entre los franciscanos y la remoción de la mayoría de las capillas de la iglesia. Mientras tanto, los franciscanos tardaron unos meses hasta encontrar una solución adecuada para las dos partes. La solución a que llegaron aparece registrada en un documento fechado el 23 de marzo de 1628, un año anterior a los documentos previamente mencionados, pero que probablemente fue fechado así a propósito. Según este documento, la cofradía debió ocupar

La capilla y sitio por donde se entra al claustro biejo que antiguamente fue de n[ues]tro padre sant francisco Donde al presente esta la ymagen De sant bartoglome q[ue] es a mano derecha al lado del evangelio que linda por la parte de arriba con el arco toral y capilla del alférez Don diego Sanchcho de la carrera q[ue] solia ser del capitan Salazar y por la parte de abajo hazia el coro con capilla de los herederos De don francisco atabalipa ynga Con cargo de q[ue] adornen la dicha capilla⁵⁷.

De acuerdo con el plano de la iglesia nueva, la capilla en cuestión parece ser la misma capilla de Santa Catalina, de la familia de Atahualpa, a pesar de que, según el documento, lindaba con aquella capilla. El siguiente documento que trata sobre el mismo tema y está en el mismo volumen no lleva fecha; documenta el acta de posesión de la capilla por parte de la Cofradía de la Inmaculada Concepción; registra la ceremonia asociada al acta, que contó con actores distintos al primer acto descrito anteriormente. Por ser documento revelador en cuanto a los ritos de posesión en la colonia, el proceso merece ser transcrito en detalle:

Christoual martin sindico tomo por las manos al dicho joan baptista De la cadena prioste joan

⁵⁵ AGOFE, Cofradías, serie 2, doc. 2-10, fol. 14r.

⁵⁶ AGOFE, Cofradías, serie 2, doc. 2-10, fol. 14v.

⁵⁷ AGOFE, Cofradías, serie 2, doc. 2-10, fol. 15r.

velez de suñiga mayordomo y a beatriz cumazigchi priosta y en el dicho nom[br]e les dio la posesion de la dicha capilla como tal sindico para siempre xamas actual real corporal belquas-si y los passes de una parte a otra en la di[ch]a capilla y al dicho prioste le entrego en sus manos el guion de la dicha cofradia y auiendole rreçiuido Con humillaçion le pusso en el altar De la dicha capilla Donde estaua puesta Vna ymagen de la limpia concepçion De n[uest]ra señora y del suelo alço el dicho joan beles de cuniga Dos candeleros grandes De plata que estauan con sus belas De çera ençendidas y los pusso en lo alto del d[ic]ho altar todo lo qual hizieron en señal De Verdadera tradisçion y poss[esi]on y la tomaron y aprendieron en propiedad y posesi3n para siempre xamas quieta y pacificamente sin contradisçion De persona alguna⁵⁸.

Al parecer, esta vez la posesi3n s3 tuvo efecto y la cofrad3a se instal3 en la capilla mencionada.

En parte, la soluci3n a que llegaron los franciscanos debió haber tenido que ver con el trueque arriba descrito efectuado en 1627, cuando cedieron la antigua sacrist3a de la segunda iglesia a la Cofrad3a de la Vera Cruz de los Espa3oles. Aunque con este trueque se dej3 libre una capilla dentro de la iglesia, no se solucionaron todos los problemas. Aparentemente, gran parte del dilema fue el hecho de que la familia de Atahualpa rechazaba mudarse de su capilla original. Los franciscanos tardaron casi veinte a3os en negociar el espacio de la capilla, pero finalmente, en 1640, lograron obtenerla. En un contrato fechado el 22 de mayo de 1640, doña Isabel Atahualpa cedi3 a los franciscanos su capilla familiar, dedicada a Santa Catalina. El documento permite ubicar con certeza la capilla original de los Atahualpa, la cual nunca se cambi3 de sitio a pesar de toda la remoci3n de capillas en la iglesia nueva. Seg3n aparece en la declaraci3n de doña Isabel Atahualpa:

Por quanto por herencia de mis padres y antepasados tengo y poseo una capilla que esta en la yglesia del conuento de san fran[cis]co de esta d[ic]ha ciudad que es la tercera como se entra por la puerta principal de d[ic]ha yglesia a mano derecha por no poder tenerla y poseerla con la deseniãa y grandeza que se rrequiere [. . .] hago dexacion y traspaso de ella en el d[ic]ho conuento y frailes⁵⁹.

Aunque es posible que a doña Isabel Atahualpa le faltaran los recursos necesarios para el mantenimiento de la capilla, es muy probable que existiera una negociaci3n detr3s de bambalinas con los franciscanos, sobre todo porque no incluyeron en el documento ninguna menci3n del retablo, ni de los utensilios de la capilla en el documento. No es posible, entonces, determinar qu3 pas3 con ellos, aunque la literatura publicada señaala el retablo de Santa Catalina, hoy ubicado en una de las esquinas del claustro principal, como propiedad de

⁵⁸ AGOFE, Cofrad3as, serie 2, doc. 2-10, fol. 15r.

⁵⁹ ANH/Q, Notar3a 1a, vol. 166, 1640, Pedro Pacheco, fols. 370r-371v.

los herederos de Atahualpa⁶⁰. Los documentos no permiten confirmar esta atribución.

A pesar de que doña Isabel Atahualpa, cedió la mencionada capilla a los franciscanos, ella mantuvo sus prioridades y sus obligaciones ancestrales, tal como aparece en el documento de cesión:

Con declaración que me a de quedar para mi y mis herederos y subçesores la sepultura que tengo en la d[ic]ha capilla para q[ue] me entierren en ella y a los d[ic]hos mis herederos y subçesores y parientes por todos los dias de n[uest]ras bidas conforme y con la facultad d[e] que lo herede y poseyan los d[ic]hos mis antepasados sin que aya innovación alguna⁶¹.

La abundante información ofrecida por los documentos sobre las capillas, nos permite establecer definitivamente que la capilla y bóveda de la familia de Atahualpa nunca se cambió de su lugar original, es la tercera capilla a mano derecha, entrando por la puerta principal actual, aunque fuera cedida a los franciscanos en 1640. Por lo tanto, los huesos de la familia Atahualpa deberían yacer hasta hoy en la bóveda, debajo de la capilla, ocupada en la actualidad por un retablo dedicado a Santa Rosa de Viterbo, retablo que antiguamente perteneció al convento franciscano en Pomasqui⁶². Por otro lado, los reclamos sobre las capillas, sus localizaciones y los cambios efectuados a raíz de la reorientación de la iglesia no cesaron en las siguientes décadas, como se demuestra en un documento de 1654, en que don Cristóbal Romero Armijo, alférez real de la ciudad de Cuenca, reclamó posesión de la capilla ocupada por San Juan Bautista porque anteriormente había pertenecido a su familia⁶³.

Otro resultado de la reorientación de la iglesia y los intercambios de capillas en esa época fue el encargo del nuevo retablo mayor de la iglesia y la renovación y comisión por parte de familias y cofradías de varios altares, retablos y utensilios requeridos para los nuevos espacios.

RETABLOS, MUEBLES, ORFEBRERÍA Y OTROS UTENSILIOS

⁶⁰ Vargas, *Patrimonio artístico*, pp. 16-17.

⁶¹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 166, 1640, Pedro Pacheco, fol. 370v.

⁶² Jose Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* (Quito: TRAMA, 2007 [1923]) I, p. 93.

⁶³ AGOFE, Asuntos de la Comunidad y otros, serie 9, caja 55, doc. 9-III, fols. 51r-51v.

El maestro carpintero Juan de Fuentes, contratado en 1623, debió haber terminado el trabajo de los artesonados del crucero y transepto dentro de un año; en los documentos consta que para el mes de junio del año 1624 los franciscanos se estaban ya preparando para realizar los adornos de la capilla mayor. Señalando que “el Retablo que esta en el altar m[ay]or de la yglesia de este d[ic]ho conb[en]to esta por dorar”, los franciscanos firmaron un contrato con el maestro dorador y pintor Marcos Velázquez para que “la haga y dore y estofe” con el pago de 350 pesos, más sus almuerzos y un carnero cada semana⁶⁴. Además, los franciscanos se comprometieron a suministrarle un equipo de profesionales indígenas para asistirle en su trabajo. La etnia de Velázquez no está especificada y su firma aparece al final del documento.

Es importante señalar la existencia de un retablo mayor anterior que pertenecía a la iglesia antigua. Aunque no disponemos del contrato para la hechura del antiguo retablo mayor, existen dos contratos para su pintura y dorado que proporcionan las fechas en que se estaba terminando la obra. El 12 de enero de 1605, los franciscanos celebraron un contrato con el maestro dorador y estofador Francisco Rodríguez para

dorar estofar y pintar todo el rretablo de la yglesia de san fran[cis]co desta ciudad como ahora esta puesto el rrostro del rretablo e lo que se ve del y de la ymagenaria desde el cuerpo de la yglesia bueno y bien acabado a vista de oficiales e particularm[en]te a contento del p[adr]e fr[ay] fran[cis]co benitez⁶⁵.

Por su parte, Rodríguez se comprometió a que “no alçara la mano del hasta auerlo acabado e a de poner para ello el oro colores barniçes aceytes e todo lo nessesario a su costa contando dos Y[ndi]os que le ayuden a hazer la d[ic]ha obra los quales le pagara el a cada uno ocho pesos y si mas quisieren lo a de pagar y suplir el d[ic]ho convento y ansimesmo le an de buscar los colores y demas materiales nessesarios y el oro que sea menester”⁶⁶. El maestro Rodríguez concertó la obra en 2.000 pesos, de los cuales él tuvo que pagar los materiales y el trabajo de los oficiales indígenas.

Al margen del texto del contrato otorgado por Francisco Rodríguez, aparece una anotación posterior fechada el 28 de abril de 1606, que ofrece información sobre el tamaño y el avance del trabajo del antiguo retablo. Según el texto, el maestro Rodríguez

confeso auer R[ecibi]do de marcos de la plaça sindico de san fran[cis]co cuatrocientos y cincuenta

⁶⁴ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 105, 1623-1624, Juan García Rubio, fols. 176v-177r.

⁶⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 36, 1605, Alonso López Merino, fols. 753r-753v.

⁶⁶ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 36, 1605, Alonso López Merino, fol. 753r.

patacones de a ocho Rr[eale]s y mas ciento y cinquenta pesos de plata En que se combino y con-
certo con el d[ic]ho comuento pa[ra] lo que a dorado y estofado en el d[ic]ho rretablo que fue del
primer terçio y parte del segundo y en este estado lo dexa por El d[ic]ho preçio que [e]s lo que
monto de rrespecto de este conçierto y de las d[ic]has dos cantidades se dio por bien contento y
pagado y entregado⁶⁷.

Este texto sugiere que el antiguo retablo mayor fue de tres cuerpos, como tiene el actual retablo mayor. El texto de la anotación, que aparece al margen del documento, fue redactado por el escribano Alonso López Merino, ante testigos, y fue firmado por Francisco Rodríguez.

En la misma fecha en que se suscribió el contrato original con Rodríguez, los franciscanos celebraron otro contrato para el retablo mayor con dos batihojas, Joan de León⁶⁸ y Cristóbal Díaz Carrasco. Esos oficiales se comprometieron a trabajar con el maestro dorador y estofador Francisco Rodríguez, produciendo los panes de oro y asistiéndole con el dorado del retablo mayor⁶⁹. El documento no ostenta una anotación posterior, por lo tanto no está claro si los dos maestros siguieron trabajando en la obra después de haberla dejado el maestro Rodríguez.

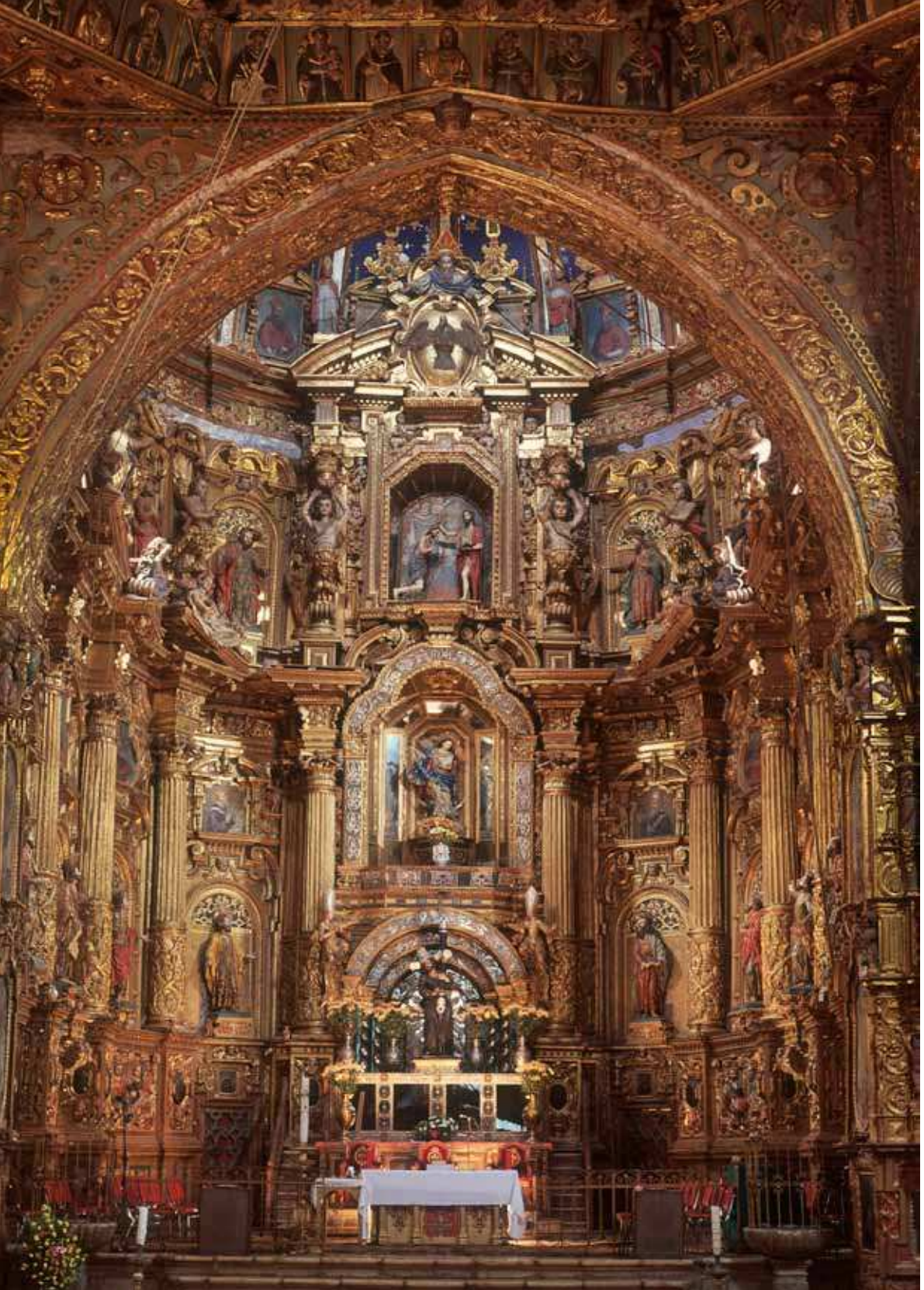
Es muy probable que, una vez terminada la nueva capilla mayor, en la década de 1620, los franciscanos decidieran reutilizar el antiguo retablo mayor. Cabe destacar que el pago de 350 patacones hecho a Velázquez en 1623 fue notablemente menos que el monto de 2.000 patacones recibido por Rodríguez en 1605, tomando en cuenta que Velázquez no tenía que pagar materiales, asistentes y comidas. Es lógico suponer que, habiendo gastado tanto dinero en su fabricación, los franciscanos simplemente reubicaron el retablo antiguo en la nueva capilla mayor, probablemente con algunas adiciones y modificaciones. Se podría interpretar el monto de 350 patacones que recibió Velázquez por este trabajo, como una presunción de que el retablo requirió menos trabajo, ya que el dorado y estofado del antiguo retablo había sido parcialmente terminado en 1606. Es muy probable, por lo tanto, que gran parte del retablo mayor actual date de la primera década del XVII (Lámina 3.14). Aunque algunas partes del actual retablo mayor han sido cambiadas y modificadas a través de los siglos, es importante hacer un estudio minucioso de su confección y composición para determinar cuáles son los elementos que pudieron haber conformado el retablo antiguo. Tal proyecto queda fuera de los propósitos del presente estudio.

Volviendo a los trabajos en la nueva iglesia, al término de la década de 1620 el nuevo coro estuvo por acabarse y la confección de los muebles y la decoración estaban también en proceso. Aunque se desconocen los contratos para la realización del nuevo coro, existe un documento que permite establecer que su construcción se terminó

⁶⁷ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 36, 1605, Alonso López Merino, fol. 753r-753v.

⁶⁸ Según su testamento de 1633, Joan de León fue “batioja y morador” de Quito, “natural que soy de la ciu[da]d de cordoua en los reynos de españa”. ANH/Q, Notaría 1a, vol. 147, 1633, Gerónimo de Heredia, fols. 636r-637v.

⁶⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 36, 1605, Alonso López Merino, fol. 754r.



a mediados de la década de 1620. En 1627, los franciscanos celebraron un segundo contrato con el dorador Marcos Velázquez, “morador de la ciudad de Quito”, esta vez para dorar y policromar “en perfección el asiento del coro del d[ic]ho conuento de san françisco hasta la rrexa de arriua con los santos que estan en ella poniendo los colores = carmin bol, açul, y vermellon conforme pareciere al padre fray joan de bohorquez”⁷⁰. Según reza el contrato, Velázquez recibiría 500 patacones por su trabajo. Además, los franciscanos proveyeron la comida para él y los dos maestros indígenas, “vn corte de paño de la tierra para bestido y un carnero cada semana y de comer al dorador y oficiales”⁷¹. Otra vez, los equipos de oficiales indígenas mencionados en el contrato fueron organizados y proveídos por los mismos franciscanos; de la misma manera como procedió con el documento anterior, la etnia de Velázquez no se especifica y su firma aparece al final del documento.

Los brillantes colores y el dorado de las esculturas del coro de San Francisco debemos al trabajo del maestro Marcos Velázquez, asistido por un equipo de oficiales indígenas (Lámina 3.15). Aunque el contrato con Velázquez no indica quién fue el autor de la sillería y esculturas del relieve del coro, es revelador que el individuo que le sirvió de fiador en este contrato fue un tal Antonio de la Torre, persona quien, en otros documentos, es nombrado maestro escultor⁷². Es más, la firma de Antonio de la Torre que aparece al final de este documento, coincide con la que asoma en otros contratos suscritos con el maestro para otras obras escultóricas, tal como veremos más adelante. Es probable, entonces, que Antonio de la Torre sea el autor de los muebles y las esculturas del coro, aunque sin la documentación fehaciente, solo podemos especular.

De hecho, el maestro escultor Antonio de la Torre hizo por lo menos una obra documentada para la iglesia de San Francisco: el nuevo retablo lateral de la Cofradía de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, encargado por el prioste mayor Don Francisco de Arellano y sus mayordomos, como consta en el acuerdo firmado el 27 de abril de 1629⁷³.

Pág. Izquierda:
Lámina 3.14
Varios autores, Retablo mayor,
S. XVII (¿y XVI?).
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Christoph Hirtz.

⁷⁰ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 119, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fols. 96v-98r.

⁷¹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 119, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fol. 96v.

⁷² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 119, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fol. 96v.





ESTA FOTO ESTA EN
ALTA

Lámina 3.15
Marcos Velázquez,
Policromía y dorado,
sillería y esculturas del coro, 1627.
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Christoph Hirtz.

Recordamos las dificultades encontradas por la cofradía –sobre todo la pugna con la familia de Atahualpa sobre la capilla de Santa Catalina– en conseguir una capilla adecuada en la nueva iglesia. En ese sentido, es curioso notar que el enfrentamiento entre la cofradía y los herederos de Atahualpa tuvo lugar el 11 de marzo de 1629, y que la fecha del contrato para el retablo celebrado con Antonio de la Torre para la hechura del retablo es un mes antes. La cofradía requería un retablo adecuado, fuere cual fuere la capilla donde estaría ubicada. Al parecer, los cofrades concertaron el retablo con la intención de ubicarlo en su capilla original. El contrato reza así:

El d[ic]ho antonio de la torre escultor a de hazer para la d[ic]ha cofradia fundada por el d[ic]ho patron y los montaneses un rretablo que llene toda la capilla donde esta fundada la d[ic]ha cofradia de alto a bajo y anchor de la d[ic]ha capilla de madera buena [. . .] y a de ser la traça de tres cuerpos con diez colunas y su sagrario según y de la manera de que se hizo un mapa y dibujo entre todos en casa del d[ic]ho patron⁷⁴.

Es interesante notar que el diseño del retablo fue aparentemente un acto colaborativo entre el mecenas y el maestro. Según el documento, el maestro debió terminar e instalar el retablo en el plazo de cuatro meses, por el cual recibió 400 patacones. De la Torre firmó el contrato con su puño y letra, junto con los oficiales de la cofradía.

No hemos podido identificar el retablo especificado en la actual iglesia de San Francisco, dado que no hay ninguno que coincida con la descripción que aparece en el contrato. Es posible que el retablo haya sido destruido o desmantelado y sus partes reutilizadas en otras obras. Hasta que se encuentre la documentación que legitime este trabajo, no podemos aseverar cuál fue el retablo fabricado por el maestro escultor Antonio de la Torre.

Sin embargo, cabe destacar que el maestro De la Torre gozó de gran renombre como escultor en Quito durante la primera mitad del siglo XVII. Hemos documentado obras hechas por él en cinco iglesias quiteñas y numerosos contratos para esculturas individuales. Además, Antonio de la Torre enseñó el oficio de escultor a un esclavo suyo, nombrado Simón, de la nación Angola, dato que se demuestra en un contrato de venta del dicho esclavo como “oficial escultor” celebrado por el maestro en 1642⁷⁵. De la Torre vivía con su esposa María Fernández en el barrio de Santa Bárbara, donde poseía unas casas con huertas y corrales compradas en 800 patacones al maestro carpintero y ensamblador, Juan Marín⁷⁶. Según el documento de compra, las casas “lindan por la parte de arriua con el tejlar del conuento de monjas de la concep[ci]on de n[uest]ra s[eño]ra y por la de auajo con casas de joan ascencio ollero y a Un lado las de fran[cis]co Sánchez platero”⁷⁷.

⁷³ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 130, 1629-1631, Joan del Castillo, fols. 70r-70v.

⁷⁴ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 130, 1629-1631, Juan del Castillo, fol. 70r.

⁷⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 172, 1642-1643, Pedro Pacheco, fols. 262r-262v.

⁷⁶ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 122, 1628, Diego Rodríguez Docampo, fols. 502r-504v.

El escultor Antonio de la Torre debió haber tardado en terminar el anteriormente mencionado retablo de la Cofradía de la Inmaculada Concepción, porque no fue sino hasta el 14 de agosto de 1631 que los mayordomos contrataron a Juan Fonte, maestro pintor y dorador, para el dorado del mismo. En el contrato, el maestro Fonte se obligó

a dorar y dorara un tabernaculo hecho y acabado de madera que esta oy dia puesto en el altar y capilla de la d[ic]ha cofradía poniendo en el todo el oro necessario y bastante para la d[ic]ha obra y dorado en que a de poner todo cuydado y diligencia de suerte que este muy bien acabado al contento de los d[ic]hos dos mayordomos y personas que entiendan y sepan de la d[ic]ha obra y ministerio [. . .] y asimismo a de dorar El sagrario que se a de hazer de madera para poner en el d[ic]ho altar y tabernaculo⁷⁸.

Los mayordomos suplieron al maestro todos los libros de pan de oro, pagándole por su trabajo 300 patacones, con la estipulación de que se les entregue la obra terminada dentro de cuatro meses. Por lo tanto, con la terminación del retablo de la cofradía, se instaló en todo su esplendor una de las principales capillas laterales de la nueva iglesia franciscana.

El platero Francisco Sánchez, vecino de Antonio de la Torre en la parroquia de Santa Bárbara, también trabajó para los franciscanos durante la época de reconfiguración de la iglesia. En un contrato celebrado en 1626, se comprometió a hacer para la iglesia de San Francisco,

Vna custodia de plata para el santísimo sacramento deste conuento en la forma contenida en el dibujo questa en pergamino firmada de dichos p[re] guar[di]an y sindico [. . .] la qual obra a de hazer con curiosidad y a satisfacion de dos pers[on]as del arte quales se nombran por ambas partes⁷⁹.

Sánchez aceptó entregar la custodia dentro de un año, por el precio de 1.400 patacones. La firma del platero aparece al final del documento, junto a la de los frailes y del síndico Cristóbal Martín.

Conforme avanzaban los trabajos de adorno al interior del templo, las obras arquitectónicas de la iglesia se estaban terminando. Podemos deducir, a base de un contrato para la fabricación de una campana grande y otra chica, fechado en 1639, que las torres de la iglesia ya estaban terminadas. En el mes de junio de dicho año, los franciscanos celebraron un contrato con Juan Rodríguez Calero, “maestro de hazer canpanas”; el maestro se obligó a refundir una campana que él había entregado a los franciscanos anteriormente, pero que no estuvo a gusto

⁷⁷ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 122, 1628, Diego Rodríguez Docampo, fol. 502v.

⁷⁸ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 141, 1631-1633, Juan del Castillo, fols. 198r-199r.

⁷⁹ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 115, 1626, Diego Rodríguez Docampo, fols. 704r-704v.

de los frailes⁸⁰. Rodríguez Calero prometió que, dentro de seis meses, volvería “a fundir y hazer de nuevo” la campana grande, del mismo tamaño que la anterior, a su propia costa, habiendo ya recibido 300 patacones de los frailes por la campana grande no aceptada, más una campana pequeña (la cual aparentemente fue aprobada por los franciscanos). La firma de Juan Rodríguez Calero aparece al final del documento.

Las torres y quizá la fachada de la iglesia estaban aparentemente terminadas hacia 1639; durante ese periodo también se emprendieron otras obras arquitectónicas mayores en iglesia, entre ellas, como se mencionó anteriormente, la construcción de la cúpula de la capilla mayor y las claraboyas de las capillas laterales, las mismas que fueron terminadas por el maestro arquitecto Francisco de Fuentes en 1645.

La década siguiente, de 1650, fue dedicada a la consolidación de los adornos interiores, sobre todo en las capillas asociadas y en la construcción y adorno de retablos laterales por parte de cofradías y personas principales. Por ejemplo, en 1652, el maestro dorador indígena Gerónimo Sánchez⁸¹ se comprometió con los mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de las Nieves, fundada en la iglesia de San Francisco, a

dar acabado El tabernaculo que esta En la capilla de n[uest]ra s[eño]ra de los nieves fundada En la yglesia del combento de n[uest]ro p[adr]e san fran[cis]co de esta d[ic]ha ciu[da]d todo El dorado y las pinturas que se an de poner conforme al papel que tiene hecho Entre felipe sanchez de la parray y los demas con el d[ic]ho ger[oni]mo sanchez El cual a de poner todo lo que fuere nescessario para que se acabe asi de bol como de yeso y otras cosas de pinturas y oro⁸².

Por su trabajo, el maestro Sánchez recibió el pago de 320 patacones; los cofrades le suplieron además todos los libros de pan de oro y plata. Según reza el contrato, el retablo debió tener cinco lienzos de pinturas diferentes, los cuales quedaron fuera del acuerdo con Sánchez. La firma de Gerónimo Sánchez aparece al final del documento, junto con las firmas de los mayordomos y oficiales de la cofradía. Este contrato con un maestro indígena, entre muchos otros ejemplos, demuestra la destreza de tales profesionales en el fino arte del dorado y la pintura.

Quizá el maestro indígena más renombrado de la época en el campo del dorado, estofado y pintura fue Antonio Gualoto, algunas de cuyas obras han sido reconocidas en la literatura publicada. Se encuentran referencias documentales del trabajo de Gualoto en varias iglesias y en casi todos los conventos quiteños a mediados del siglo XVII, y el de San Francisco no fue una excepción a la regla. Sin embargo, no se ha publicado el siguiente documento, el cual otorga al maestro Gualoto la autoría de la pintura y el dorado de una de las secciones más

⁸⁰ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 163, 1639, Diego Baptista, fols. 197r-197v.

⁸¹ Según su testamento de 1670, Gerónimo Sánchez “yndio maestro dorador” fue también el encargado de dorar el púlpito de la iglesia del pueblo de Quinche. ANH/Q, Notaría 5a, vol. 63, 1670-1671, Joseph de Cabrera, fols. 79r-81v.

⁸² ANH/Q, Notaría 4a, vol. 181, 1640-1656, Francisco de Atienza, fols. 361r-361v.

interesantes de la iglesia: los retablos de los dos transeptos y tres de los arcos del crucero.

El mes de junio de 1654, el síndico de San Francisco, Juan Martín de la Peña, celebró un contrato con “don antonio gualoto yndio maestro dorador natural desta ciudad de la parroquia de san blas”, mediante el cual Gualoto se obligó a

dorar y pintar dos retablos que estan en la ygleçia del d[ic]ho conuento y capilla mayor en los cruzeros con tres arcos y los d[ic]hos arcos a de dar acauados conforme al que esta acauado en la d[ic]ha capilla mayor⁸³.

Gualoto se comprometió a entregar la obra de los arcos y los dos retablos del crucero en cuatro meses por el precio de 1.900 pesos. Estas maravillosas obras realizadas por Gualoto permanecen todavía en los dos retablos del transepto y sobre todo en las innovadoras pinturas y el dorado recientemente redescubiertos y restaurados que adornan los arcos torales del crucero, con las bellas imágenes de santos y santas franciscanos rodeadas por un sinnúmero de niños morenos desnudos, sobre un fondo azul marino (Lámina 3.17). Aunque Gualoto parece haber utilizado grabados como modelos para los retratos, las imágenes de los niños desnudos, su piel morena y sus cuerpos arreglados en un sinnúmero de gestos y actividades, bien parecen ser de su propia creación (Lámina 3.18).

Según el contrato, el maestro Gualoto fue responsable de “el oro y todos los gastos de materiales y oficiales”, mientras los franciscanos “le a de dar de comer a medio dia solo al d[ic]ho maestro y tambien a de dar el d[ic]ho conuento hechos los andamios de maderaje para dorar y pintar los d[ic]hos retablos y arcos”⁸⁴. Como hemos visto en los contratos de otros maestros indígenas, Gualoto proporcionaría su propio equipo de oficiales, siendo él responsable de su pago y comida. La firma de Gualoto no aparece al final del documento; un testigo firmó por él “porque dixo no sauia escriuir”.

Don Antonio Gualoto es un excelente ejemplo de un maestro indígena que logró un impresionante éxito profesional y económico en su vida, el reconocimiento de su pericia y una gran demanda de sus servicios en la ciudad. (Véanse en los Capítulos 7 y 8 otros importantes ejemplos de maestros indígenas que obtuvieron renombre, poder y riqueza). Antonio Gualoto venía de una familia de artistas que vivía en la parroquia de San Blas. Al parecer, un familiar suyo, Don Francisco Gualoto, fue cacique principal en la década de 1650⁸⁵. A lo largo del ejercicio de su profesión, Antonio Gualoto logró comprar una serie de casas y una gran extensión de terreno en la parroquia de San Blas: en 1628 compró dos medios solares que lindaban con terrenos que ya le pertenecían⁸⁶; en 1637 adquirió otro medio solar colindante⁸⁷; en 1664 añadió otro solar colindante a sus ya extensos terrenos, donde debió

⁸³ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 43, 1654-1655, Juan de Arce, fols. 134r-134v.

⁸⁴ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 43, 1654-1655, Juan de Arce, fol. 134r.

⁸⁵ ANH/Q, Notaría 4a, vol. 14, 1656, Antonio de Verzossa, fols. 248r-249v.



haber establecido casas, talleres y otras dependencias⁸⁸. Su creciente capacidad de comprar casas y tierras y ampliar su finca en el transcurso de más de treinta años, son evidencias de la ascendente trayectoria y de su éxito en su carrera. Antonio Gualoto trabajó para casi todas las iglesias quiteñas, desde San Francisco, San Agustín y la Merced, hasta la iglesia de Guápulo, adquiriendo tanto renombre como riqueza. En 1671 aparece nombrado mayordomo de la Cofradía del Rosario de la iglesia de Santa Catalina⁸⁹. Los hijos y familiares de Antonio Gualoto también aprendieron y practicaron las artes plásticas en el que probablemente fue un gran taller familiar. Entre sus hijos podemos mencionar a Pascual Gualoto, maestro platero y dorador quien a finales del siglo XVII y principios del XVIII, trabajó con mucha frecuencia para la iglesia parroquial de Santa Prisca⁹⁰.

De los otros numerosos maestros y oficiales indígenas que participaron durante esa época formativa en la construcción y adorno de la iglesia franciscana, tenemos solo testimonios esporádicos entre los documentos. Por ejemplo, el maestro bordador indígena Diego Tutillo, contratado por los franciscanos en dos ocasiones para confeccionar impresionantes y elaborados bordados. En 1612 los franciscanos firmaron un contrato con Tutillo para “acabar dos frontaleras del terno rrico blanco de bordadura conforme a la frontalera del altar mayor que esta ya acabada y a de llebar cada frontalera cinco figuras - Y mas e de bordar y acabar el paño del pulpito con el arbol de la horden que a de tener ueinte y seis ymajenes de santos y lo e de dar todo acabado”⁹¹, por el precio de 220 patacones. En 1616 los franciscanos volvieron a suscribir con el maestro Tutillo un contrato que reza así:

que el d[ic]ho diego tutillo se obliga a hazer Una man-

⁸⁶ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 11, 1628, Gerónimo de Castro, fols. 1340v-1341r, 1341v-1342r.

⁸⁷ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 49, 1637, Juan Martínez Gasco, fols. 635v-636r.

⁸⁸ ANH/Q, Notaría 5a, vol. 54, 1664-1665, Diego de Betancurt, fols. 12r-13v.

⁸⁹ AMSC/Q, “Limosna de cofradías” (1645), fol. 15v.

⁹⁰ ANH/Q, Religiosas, caja 4, 29-VI-1681, fols. 167v, 169v, 170r; y ANH/Q, Religiosas, caja 8, 14-VI-1696, fols. 22r, 23r, 23v, 24v.



Lámina 3.17
Antonio Gualoto,
Pintura mural y dorado,
arco del crucero, 1654.
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

Pág. izquierda:
Lámina 3.16
Antonio Gualoto,
Policromía y dorado,
retablos del transepto, 1654.
Iglesia de San Francisco, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.



Lámina 3.18
Antonio Gualoto,
Pintura mural, detalle de los niños,
arco del crucero, 1654.
Iglesia de San Francisco, Quito. Foto:
Hernán L. Navarrete.

ga de cruz con las ymages sigu[ien]tes -Una de nra sa de la concepcion - otra de s[eño]r sant
françisco - otra de s[eño]r sant antonio - otra de s[eñ]or san buenabentura - ocho serafines - diez
y seis angeles - y la manga a de ser de la hechura y tamaño como la de la yglesia mayor - bien
obrada [. . .] a de obrar y hazer la manga En caza del dho sindico y no a de yr otra obra ning[u]na
hasta q[ue] la acaue de todo punto⁹².

El maestro Tuttillo claramente disfrutó de éxito profesional entre los franciscanos por sus finos, intrincados y elaborados bordados.

⁹¹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 19, 1612, Diego Rodríguez Docampo, fols. 343v-344v.

⁹² ANH/Q, Notaría 6a, vol. 24, 1616, Diego Rodríguez Docampo, fols. 455v-456r.

Aunque faltan los libros de fábrica de la iglesia para la etapa formativa de la construcción y el adorno, los nombres de algunos de los maestros y oficiales indígenas que participaron en la construcción de la iglesia quedaron registrados en los protocolos notariales. Tal es el caso, por ejemplo, del oficial albañil indígena Antón Saucaniz, en cuyo testamento de 1607 se menciona que había trabajado de albañil en San Francisco por lo menos 34 años como yanacona del convento, lo cual indica que participó en la construcción de la antigua iglesia. Es interesante observar que Saucaniz se refiere a sí mismo como “yanacona conquistador”, título que se podría interpretar desde varios puntos de vista⁹³. Cabe destacar que Saucaniz nombró como albacea al maestro indígena Francisco Morocho.

Es importante señalar que, en los contratos arriba mencionados, cuando la etnia del maestro artesano no se especifica en el contrato, generalmente demuestra que no era indígena, sino europeo o criollo. Casi invariablemente, hasta bien entrado el siglo XVIII, el notario señaló la raza o etnia de las personas no europeas, dando así testimonio oficial de su estatus de indio, mestizo, negro o mulato. A diferencia de los contratos otorgados con maestros indígenas, ninguno de los contratos con europeos o criollos estipula que el maestro debe proveer su propio equipo de profesionales u obreros para completar la obra. Cuando se mencionan “los oficiales” o asistentes en esos contratos, son organizados, proporcionados y pagados por los mismos franciscanos. Si bien algunos de los maestros europeos o criollos fueron señalados como “moradores” en la ciudad de Quito, es posible que a ellos les faltaran los lazos locales necesarios para reunir equipos de oficiales; sin embargo, el hecho de que los mecenas proporcionaran los asistentes, es típico entre los contratos firmados con artesanos españoles o criollos identificados como “vecinos” o “residentes” de la ciudad. En comparación, en los contratos firmados con maestros indígenas invariablemente se anota su etnia y se les dan a los maestros más autonomía en cuanto a la organización, alimentación y pago de sus propios equipos de oficiales indígenas. Por lo tanto, una diferencia importante entre los contratos otorgados con europeos, versus aquellos firmados con indígenas, es que los últimos disfrutaron de un control casi completo sobre los profesionales que les asistieron en su trabajo. Sin embargo, este pequeño pero elocuente detalle se relaciona sin embargo directamente con principios andinos respecto al poder y autoridad conferidos por la producción arquitectónica.

EPÍLOGO

Los documentos inéditos introducidos en el presente estudio demuestran que la actual iglesia franciscana se

⁹³ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 112, 1625-1626, Diego Baptista, fols. 241r-252v.

construyó entre la tercera y cuarta décadas del siglo XVII, a raíz de una dramática reorientación y expansión del edificio. Durante esos años, abrieron una nueva puerta principal en el muro que antes formaba parte del ábside poligonal, construyeron encima el coro nuevo y erigieron la fachada principal de la iglesia. Una gran expansión de la iglesia hacia el oeste incluyó un nuevo ábside, presbiterio, crucero y transeptos, sacristía y otras dependencias, también realizados en la tercera y cuarta década del siglo XVII, así como la fabricación de la sillería y esculturas en relieve del coro. Los techos artesonados del crucero y transeptos, así como la cúpula sobre el altar mayor y las claraboyas de las naves laterales, fueron construidos entre 1623 y 1645. Se doró y estofó el retablo mayor en 1624, el cual probablemente se adecuó al retablo mayor de la antigua iglesia, y se emprendió la policromía y el dorado del coro en 1627. La construcción y adorno de varios retablos laterales fue realizada entre finales de la década de 1620 y mediados del siglo. De acuerdo a las fechas, la iglesia actual de San Francisco data del XVII.

Las tradicionales designaciones de la iglesia de San Francisco como obra maestra del siglo XVI se basaban en dos fuentes: primero, un análisis visual del estilo de la fachada, la cual ostenta formas y diseños sacados de tratados arquitectónicos del siglo XVI (sobre todo los de Serlio y Vignola), y segundo, unas pocas referencias de cronistas coloniales que citaron la terminación de la iglesia en 1580 o 1581. Las dos fuentes llevaron a los investigadores a cometer un error, el primero basado en la evaluación visual del estilo decorativo, y el segundo porque aparentemente no había quedado registro entre los cronistas de la reorientación y construcción de la tercera y actual iglesia, sino referencias a la terminación de la segunda iglesia en los primeros años de la década de 1580. Si bien el templo conserva algunos elementos arquitectónicos que datan del siglo XVI, la actual iglesia franciscana es obra del siglo XVII y su caracterización como cabeza de serie del siglo XVI ya no es factible. Sin embargo, las nuevas fechas de su construcción ofrecidas en el presente estudio no deben de ninguna manera anular, desestimar o disminuir la importancia de la iglesia para la historia de la arquitectura colonial quiteña y otros territorios. No obstante la nueva cronología documentada, la majestuosa iglesia de San Francisco perdurará entre los monumentos más destacados de la arquitectura colonial quiteña, y seguramente continuará siendo objeto de numerosos estudios, análisis y elogios en el futuro.

Si bien los documentos muestran cuándo se construyó la actual iglesia de San Francisco, la cuestión de su autoría –quién fue su arquitecto, su diseñador– es en gran medida ambigua. Al menos, los documentos nos ofrecen algunos nombres más para su consideración, pero a la vez esos nombres cuestionan y desmitifican las atribuciones tradicionales. Existen varios posibles puntos de vista, entre ellos: 1) Los frailes Romero y Benítez son los autores porque seleccionaron los diseños y dirigieron las obras; perspectiva más tradicional basada en una división entre *invenit* y *fecit*, en la cual la actividad intelectual es valorada sobre la manual; 2) Gaspar de Borjes, maestro cantero, albañil y arquitecto merece especial reconocimiento como autor porque él dirigió e instruyó a los oficiales, y trabajó cada día y “con sus manos” en la obra; 3) Los maestros indígenas Jorge de la Cruz y Francisco Morocho deben disfrutar de autoría, ya que, de acuerdo con la perspectiva indígena, esta confería autoría a los líderes que fueron capaces de reunir la mano de obra y materiales para construir edificios monumentales (véase el Capítulo 2).

Durante más de veinte años –más tiempo del que trabajaron los frailes, maestros de obra, o el arquitecto Borjes,– Jorge de la Cruz y Francisco Morocho organizaron y dirigieron los grandes equipos de maestros, oficiales y obreros indígenas, sin cuyos esfuerzos no habría sido posible construir la obra; y 4) Se podría argumentar también que los arquitectos fueron Serlio y Vignola, autores de las “estampas”, los diseños empleados para construir los elementos más llamativos de la iglesia y el convento franciscano.

Desde una visión global, reconocemos que la construcción de cualquier monumento arquitectónico requiere la participación de numerosos expertos y actores para lograr el diseño y la estructura final. La perspectiva tradicional europea de asignar autoría a tales edificios coloniales, no tomaba en cuenta la variedad de perspectivas culturales y roles profesionales de los participantes, y reconocía solo a los supuestos diseñadores. Como hemos detallado en los capítulos anteriores del presente libro, en el contexto del Quito colonial, existían por lo menos dos muy distintos puntos de vista culturales en cuanto a ideas de autoría y poder en el campo de la construcción arquitectónica. Cuando aprovechamos la información proporcionada por los documentos y crónicas, es posible insertar en la historia el despliegue de las identidades y perspectivas humanas y los procesos olvidados o invisibles de los edificios en sí.

Los documentos registran solo una parte de lo que fue un inmenso y prolongado esfuerzo de colaboración para realizar la dramática reorientación, reconstrucción, expansión y ornamentación de la iglesia de San Francisco en la segunda y tercera década del siglo XVII—un esfuerzo emprendido por numerosos y diestros maestros y oficiales indígenas, un puñado de franciscanos y varios maestros europeos y criollos. Cada uno de los participantes debió haber percibido a las personas, a los procesos y al producto final desde perspectivas bastante distintas. El resultado de todos sus esfuerzos dejó para la historia una obra maestra arquitectónica que, como la describió Fray Fernando Coser en su relación de 1647, “por mucho que se diga no se dira quanto tiene de grandeza este paraíso”⁹⁴, reiterada en la descripción escrita por Diego Rodríguez Docampo en 1650, que el entrar en la iglesia “es retrato del Paraíso”⁹⁵.

⁹⁴ Coser, “Relación, Copia y descripción,” en Flores y Caamaño, *Descripción inédita*, p. 2.

⁹⁵ “Descripción y relación del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito” [1650], en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*, ed. Pilar Ponce Leiva (Quito: Ediciones MARKA y Abya Yala, 1994) II, p. 253.

4. ARTE E IDENTIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO*



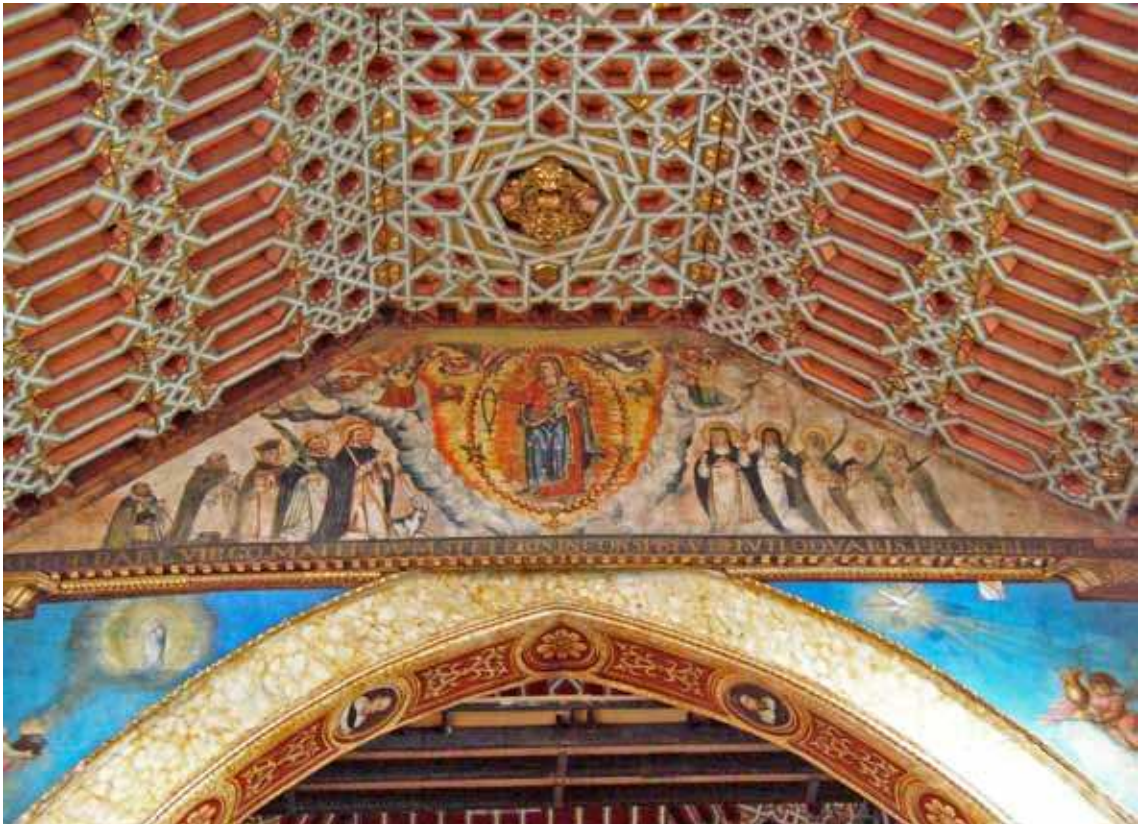
En el transcurso de las restauraciones efectuadas en 2004 en la iglesia de Santo Domingo, se descubrió una serie de pinturas murales dentro del crucero y adornando el arco toral (Lámina 4.1). La pintura mural del arco toral había permanecido oculta y al mismo tiempo protegida detrás de una masiva pintura de lienzo, trabajado al óleo, del mismo tamaño y forma (Láminas 4.2 y 4.3). Al parecer, la pintura en lienzo data del siglo XVIII, mientras que la pintura mural se puede fechar en las primeras décadas del siglo XVII, realizada pocos años después de la construcción del crucero de la iglesia. Estas imágenes dan testimonios de importantes identidades individuales y corporativas, y destacan cambios en los contextos devocionales en el convento dominico de Quito durante los siglos XVII y XVIII. A través de la documentación histórica recientemente recuperada, se puede trazar la historia de la construcción de la capilla mayor y crucero, hasta la terminación de la edificación de la iglesia. Es más, los documentos permiten identificar a las personas que desempeñaron roles claves en la elaboración de las pinturas y en la construcción de la iglesia.

LAS PINTURAS Y SU CONTEXTO DEVOCIONAL

Entre las figuras religiosas representadas en la pintura mural, sobre el arco toral de la iglesia de Santo Domingo, se encuentra un personaje un poco incongruente, curiosamente ataviado y definitivamente secular, ubicado en un puesto en el extremo izquierdo, al final de una fila de santos y padres dominicos (Lámina 4.4). Aquel personaje barbudo y de bigotes puntiagudos, aparece en una actitud de oración, vestido elegantemente, con capa, jubón, golilla y mangas fruncidas, al estilo español. Como un atributo sagrado, sostiene en sus manos un gran compás, herramienta primordial de los constructores y arquitectos. A primera vista, dada su actitud y ubicación, parecería ser el retrato de un donante. El rostro del personaje es tan detallado e individualizado, que seguramente es el retrato de una persona conocida e importante, sobre todo, para los dominicos de la época. En la pintura mural, apenas visibles en un pequeño espacio, frente a su cabeza, aparecen escritas las letras “AVILA” (Lámina 4.4).

* Un adelanto del presente estudio fue publicado anteriormente: Susan Verdi Webster, “Art, Identity, and the Construction of the Church of Santo Domingo in Quito”, *Hispanic Research Journal* 10, no. 5 (2009): 417-438.





Dicho personaje secular participa en una gran escena devocional: en el centro de la pintura mural, en medio de un firmamento iluminado aparece la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en brazos, circundados por un gran rosario y rodeados de figuras de ángeles y querubines (Lámina 4.2). La Virgen y el Niño ofrecen rosarios a un grupo de santos y santas alineados a los dos lados, los cuales están separados del espacio divino por dos gruesas columnas de nubes. Cada santo, destacado por su aureola, lleva los atributos que permiten su identificación¹. Las únicas figuras en la pintura que no poseen aureo-

¹ Por ejemplo, entre los santos varones encontramos a Santo Domingo de Guzmán, con su cruz, rosario y perro dominicano; San Pedro Mártir, con herida en la cabeza, espada y hojas de palma; y otro santo, con birrete y una iglesia en su mano, que parece representar a Santo Tomás de Aquino como Doctor de la Iglesia.

Lámina 4.2
Anónimo,
Virgen del Rosario con santos dominicos,
pintura mural, ca. 1620.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

Pág. Izquierda:
Lámina 4.1
Vista de la nave y arco toral,
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.



Lámina 4.3
Anónimo,
Virgen protectora de la orden dominica,
óleo sobre lienzo, ca. 1730.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

las, son las dos situadas al extremo izquierdo de la composición: un fraile dominico que lleva en las manos un rosario y a sus pies un gran sombrero de peregrino, y nuestro personaje con su vestimenta secular y su compás (Lámina 4.4). Tradicionalmente, la incorporación de una persona secular en una escena religiosa, la identifica como el mecenas o donante de la obra.

La composición y disposición de las figuras, tanto en la pintura mural como en el lienzo son considerablemente semejantes, salvo que la imagen de la Virgen del Rosario de la pintura mural se ha convertido en la Virgen de Misericordia, sin el Niño Jesús, la cual cobija a los santos bajo su amplio manto (Lámina 4.3). Sin embargo, la referencia a la advocación del rosario permanece, aunque en forma reducida, en los rosarios que portan los ángeles que rodean a la Virgen. Otro cambio menor es la incorporación de dos santos adicionales a los dos lados de la Virgen.

Aunque falta en el lienzo la palabra escrita frente al varón pintado al extremo izquierdo, su figura corresponde al personaje de la pintura mural (Lámina 4.5). Igual que su “doble”, este personaje está en actitud de oración, vestido con capa, golilla y mangas fruncidas, y lleva como



“atributo” el compás. Su rostro está plasmado con bastante detalle y carácter, imprimiéndole una fuerte sensación de personalidad y vida. No está clara la razón por la cual se decidió crear una nueva versión de la pintura mural sobre lienzo, pero esta debió ser instalada en su lugar quizá en el primer tercio del siglo XVIII. El acto de sobreponer el lienzo al óleo cubriendo la pintura mural, con reducidos pero significativos cambios, sugiere que las identidades se iban perdiendo a través del tiempo, documentando una transformación en las devociones que ocurrieron en la iglesia durante el siglo XVIII.

Respecto a la autoría de la pintura mural, solo podemos especular, porque no aparece la fecha. El convento de Santo Domingo contaba con un grupo importante de pintores indígenas activos durante el primer

Lámina 4.4
Detalle,
Virgen del Rosario con santos dominicos,
pintura mural, ca. 1620.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.



Lámina 4.5
Detalle,
Virgen protectora de la orden dominica,
óleo sobre lienzo, ca. 1730.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

cuarto del siglo XVII, incluyendo entre otros a Andrés Sánchez Galque, Alonso Chacha, Francisco Gocial, Jerónimo Vilcacho, Juan Diez Sánchez, Sebastián Gualoto, Francisco Guajal y Juan Greco Vásquez, todos los cuales pertenecieron a la Cofradía de la Virgen del Rosario de aquel convento. Entre ellos, el artista quizá más vinculado con Santo Domingo fue Andrés Sánchez Galque, el cual sirvió de prioste por los años 1599 y 1604-1605². Sánchez Galque es hoy renombrado como retratista por su cuadro *Los Tres Mulatos de Esmeraldas*, firmado y fechado en 1599, y algunos historiadores le han atribuido una serie de murales de santos que adorna los pilares en la iglesia de San Francisco³. Los dominicos encargaron con frecuencia a maestros indígenas la realización de sus programas decorativos, como fue el caso por ejemplo de Juan Benítez Cañar, quien en 1620 suscribió un contrato con fray Pedro Bedón para fabricar el retablo mayor de la iglesia dominicana⁴. Se podría sugerir los nombres de varios artistas indígenas como los posibles autores de la pintura mural del arco toral de Santo Domingo, sin embargo, su confección debió haber sido un esfuerzo colaborativo que incluía tanto maestros pintores como asistentes.

El célebre dominico fray Pedro Bedón también fue un renombrado pintor y, según los historiadores, autor de varias pinturas de la Virgen del Rosario —advocación a la que tenía gran devoción⁵. Entre las obras documentadas por Bedón, está la famosa pintura mural conocida como “la Virgen de la Escalera”, originalmente pintada en la recoleta de la Peña de Francia. Cuando el padre Bedón volvió a Quito desde Lima en 1586, tomó a su cargo la supervisión de la Cofradía del Rosario de los Naturales, con sus numerosos cofrades pintores, para lo cual inició su libro de Reglas, adornándolo con una célebre imagen de la Virgen del Rosario⁶. Al mismo tiempo, Bedón participaba activamen-

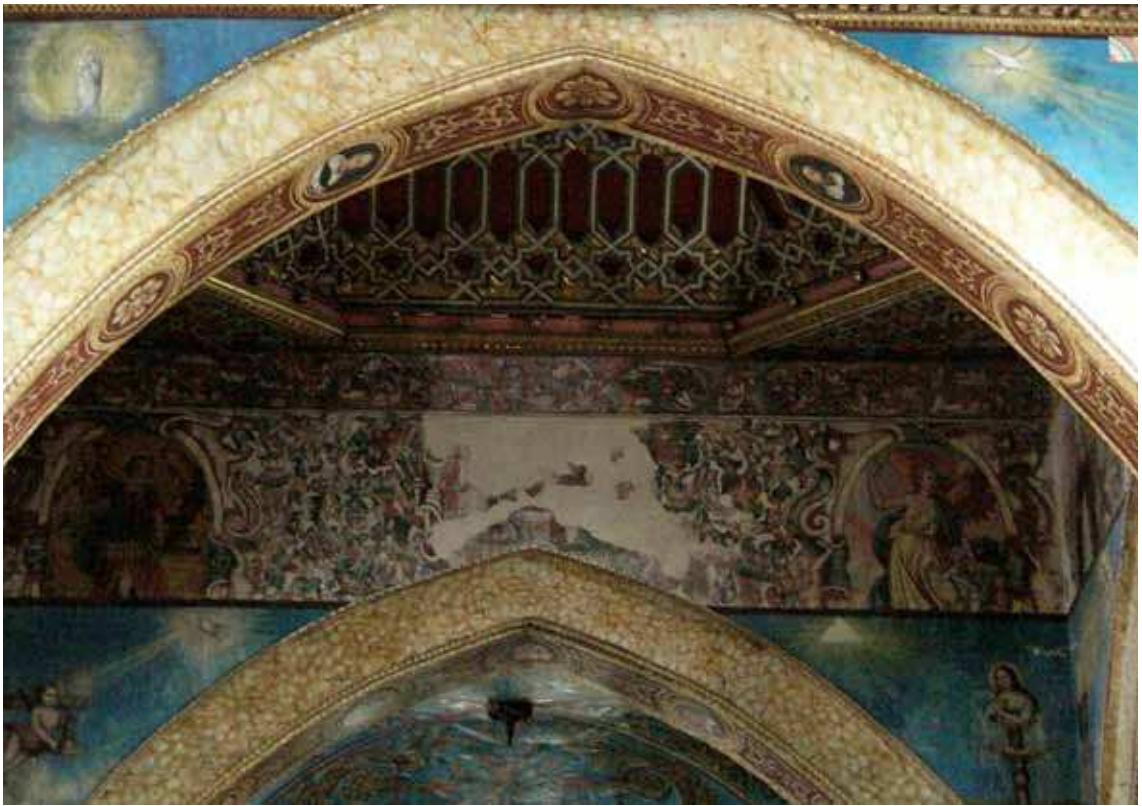
² Véase José María Vargas, *Nuestra Señora del Rosario en el Ecuador* (Quito: Artes Gráficas Señal, 1983), p. 53.

³ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX* (Quito: Dinediciones, 1991), p. 36.

⁴ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 29, 1620, Diego Rodríguez Docampo, fols. 552r-555r.

⁵ José María Vargas, *Historia de la provincia dominicana del Ecuador, siglos XVI y XVII* (Quito: Editorial Royal, 1986), pp. 80-82.

⁶ La Cofradía del Rosario estuvo bajo la supervisión del padre Bedón desde 1586 hasta su muerte en 1621. Vargas, *Nuestra Señora del Rosario*, p. 46. Lamentamos el



te en las construcciones dominicas: fundó la recoleta de la Peña de Francia y los conventos de Ibarra y Riobamba, y emprendió extensas peregrinaciones para visitar los conventos dominicanos a lo largo de la provincia y escribió al rey solicitándole fondos para sus campañas de construcción⁷. Dadas estas circunstancias, es factible que el diseño original de la pintura mural se deba al devoto fraile pintor, aunque la pintura no fuera terminada durante su vida. De hecho, la figura del padre dominico que aparece frente al personaje secular, en el lado izquierdo de las dos pinturas, es muy probablemente que sea un retrato

Lámina 4.6
Vista de las pinturas murales,
interior del crucero, 1631
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

no poder incluir una ilustración del famoso dibujo de la Virgen del Rosario hecho por el padre Bedón en el libro de Reglas de la Cofradía del Rosario. El mencionado libro está en manos privadas, y ya no está disponible al público.

⁷ AGI, Quito 83, N.32, 1600, n.p.; AGI, Quito 85, N.21, 1606, n.p.; y Vargas, *Historia de la provincia dominicana*, pp. 118-122, 136-37, 185.



Lámina 4.7
Detalle de la fecha de 1631,
pintura mural,
interior del crucero.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

del padre Bedón⁸. La posible participación del padre Bedón en la obra de la pintura mural, así como su devoción a la Virgen del Rosario, su imprescindible servicio al convento dominicano y sus campañas de construcción, justificarían aun más la inclusión de su retrato en ella.

En cuanto a la autoría de la pintura en lienzo que fue instalada posteriormente sobre el muro del arco toral, no hay datos fehacientes, pero parece datar del primer tercio del siglo XVIII (Lámina 4.3). Presenta afinidades estilísticas y cromáticas con obras fechadas en aquella época, como la serie de pinturas de profetas en la iglesia de la Compañía, atribuida por algunos historiadores a Nicolás Javier Gorívar. Sin embargo, hasta que se encuentren documentos al respecto, solo podemos especular en relación a los maestros que pudieron haber participado en la realización de la pintura en lienzo que tapaba la pintura mural en el arco toral de Santo Domingo.

Según la historiografía, la iglesia de Santo Domingo se terminó en 1623, y lo que hoy día conforma el primer tramo de la capilla de la Cofradía del Rosario se completó casi al mismo tiempo, entre 1621 y 1624⁹. En vista de que no se podía emprender la pintura mural hasta terminar el cielo raso y el techo de la iglesia, la pintura probablemente fue realizada poco después de 1623. La serie de pinturas murales que adorna el interior del crucero, representan a los arcángeles y a los Doctores de la Iglesia, y muestra una fecha, 1631 (Láminas 4.6 y 4.7). En estas pinturas se puede detectar la mano de varios pintores, ninguno de los cuales se parece a aquellos visibles en la pintura mural del arco toral. La suma importancia de la advocación del rosario y la prominente ubicación de la pintura mural

⁸ A diferencia de los santos dominicos de la pintura mural, la figura en cuestión no ostenta aureola y lleva como atributo un rosario en las manos – referencia a la devoción especial del padre Bedón. A los pies de la figura está un sombrero de peregrino, quizás una alusión a los numerosos viajes que hizo el padre Bedón a lo largo de la provincia, recogiendo limosnas para edificar la iglesia y convento en Quito y otras obras de construcción de los dominicos. Se conserva en el convento de Santo Domingo de Quito un retrato de fray Pedro Bedón, hecho con ocasión de su muerte en 1621, cuyo rostro es muy semejante al del padre dominico de la pintura mural.

⁹ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* (Quito: Imprenta Romero, 1950) III, p. 7.



Lámina 4.8
Capilla del Rosario,
vista exterior, S. XVII y XVIII.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Susan V. Webster.

en el arco toral, indican la posibilidad de que la pintura mural sea anterior a la serie que está en el interior del crucero, sugiriendo así que fue pintada entre 1623 y 1631 —una década después de la terminación de la iglesia y del fallecimiento de padre Bedón en 1621. Bajo estas circunstancias, la pintura mural del arco toral es testimonio de la apasionada devoción de Bedón hacia el culto del rosario, a su administración de la cofradía homónima y su decisivo rol en la construcción y decoración de la nueva iglesia de Santo Domingo y de la Capilla del Rosario. Es evidente que la devoción al rosario fue el enfoque principal de este temprano programa decorativo en la iglesia de Santo Domingo.

El hecho de que la pintura mural de la Virgen del Rosario fuera cubierta por un gran lienzo pintado con la imagen de la Virgen de la Misericordia, protegiendo a los santos dominicanos, indica una transformación del enfoque devocional en la iglesia, y puede sugerir el periodo de tiempo en el cual fue instalado el lienzo sobre la pintura mural. En la década de 1730, la Cofradía del Rosario emprendió una expansión radical de su capilla, lo cual significó la demolición de una sección lateral del crucero de la iglesia y la construcción de una masiva extensión compuesta de tres grandes tramos¹⁰. En lo que representó una hazaña de ingeniería, la cofradía construyó una capilla

tripartita, cubierta con dos medias naranjas y una cúpula, encima de un largo arco de cantería que se extiende sobre una de las calles públicas de la ciudad (Lámina 4.8). Aunque la cofradía mantuvo un vínculo arquitectónico con la iglesia de Santo Domingo, la nueva capilla, con su opulencia, prominencia pública y proporciones monumentales, claramente competía con la de los dominicos¹¹.

Paralelamente a la construcción de la capilla, la estructura administrativa de la cofradía sufrió una reorganización radical durante la década de 1730, la cual resultó en una desvinculación de la supervisión y control de los dominicos. Los puestos administrativos de la cofradía fueron reservados exclusivamente para miembros de la élite secular de Quito, y los frailes ya no disfrutaban de la plena participación y derechos de votación que habían gozado anteriormente en los cabildos de la cofradía. Esencialmente, la cofradía se separó del control dominicano, creando un espacio casi autónomo, monumental y opulento, el cual estuvo casi exclusivamente bajo el poder de sus miembros de la élite laica¹².

IMAGEN E IDENTIDAD: LA EVIDENCIA DOCUMENTAL

El redescubrimiento reciente de una serie de documentos históricos, relacionados con la construcción de la iglesia de Santo Domingo, ayuda a la comprensión de la pintura mural y la identidad y actividades del personaje identificado con la palabra “AVILA”, así como también la razón por la cual su retrato fue incluido en la pintura mural (Lámina 4.4). Los documentos demuestran por primera vez que la construcción de la iglesia y el crucero fue iniciada bajo la dirección del maestro albañil español Alonso Muñoz, en la última década del siglo XVI¹³, y que en 1601, a raíz de un pleito entre el maestro y los dominicos, Muñoz fue reemplazado por el maestro carpintero español Sebastián Dávila. Este último tomó a su cargo la construcción y la llevó a exitoso término en 1602¹⁴.

La palabra “AVILA” que aparece frente a la figura en la pintura mural no deja lugar a dudas de que se trata de Sebastián Dávila, maestro carpintero español que trabajó en Quito entre 1583 y 1617. Es uno de los escasos retratos identificables de artistas coloniales quiteños, y quizá el único en representar a un arquitecto; la imagen ofrece una oportunidad única de vincular las artes de la pintura y la arquitectura con la evidencia documental, la autoría y los procesos de construcción de la iglesia de Santo Domingo. Los documentos muestran la relación profesional

¹⁰ AMH/Q, Libro del Cabildo de Quito, 1730-1735 [transcripción escrita a máquina], 72, “Petición de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles para el remedio y reparo de la capilla de dicha cofradía para la comodidad y decencia del altar”, 22-IV-1732.

¹¹ Véase Susan Verdi Webster, *Confraternities as Patrons of Architecture in Colonial Quito, Ecuador*, en *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas. International and Interdisciplinary Perspectives*, ed. Christopher Black y Pamela Gravestock (London: Ashgate, 2009), pp. 210-212.

¹² Véase Rosemarie Terán Najas, *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo* (Quito: Proyecto Ecu-Bel y Libri Mundi, 1994), pp. 48-49.

¹³ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 129v-130r; 597v-598v; 673v-674v.

¹⁴ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 617r-618v.

entre Dávila y los dominicos, sugieren las razones para la inclusión de su retrato en la pintura mural del arco total de la iglesia, y ofrecen información que permite comprender mejor su vida y obra en Quito durante esa época.

El nombre de Dávila ha sido vinculado por algunos historiadores a varias construcciones de la ciudad, incluyendo a la iglesia de San Francisco¹⁵ y la Catedral¹⁶, pero nunca se lo había vinculado con la iglesia de Santo Domingo. Como veremos, la presencia de su retrato en las pinturas del arco total de la iglesia de Santo Domingo es debido a su participación en la construcción de los cuatro majestuosos arcos del crucero¹⁷.

El documento más temprano que hemos encontrado sobre Dávila registra un préstamo de 200 ½ pesos que pidió a un mercader local, Pedro Fernández de Espinosa, para comprar “200 varas de ruana a fardo a peso cada una vara”¹⁸. El término “ruana a fardo” se refiere a un tipo de textil rudo y duro, del cual se fabricaban bolsas grandes de carga, y la cantidad de 200 varas (aproximadamente 600 pies) sugiere que Dávila se estaba preparando para empacar y transportar una gran cantidad de materiales. Puede ser que la compra esté relacionada con un proyecto de construcción, sin embargo la evidencia documental no permite identificar el edificio específico.

Un segundo documento, fechado en 1598, registra una donación a censo hecha por Dávila y su esposa Juana Gutiérrez a “la santa cofradía y hermandad de nuestra señora de la concepcion desta ciudad que la hermandad de los montañeses”¹⁹. La cofradía tuvo su capilla en la iglesia de San Francisco, sugiriendo la posibilidad de que Dávila hubiera participado en la construcción de ella, sobre todo, como detallamos más adelante, en la fabricación de las techumbres mudéjares (véase también el Capítulo 3).

El 7 de agosto de 1601, “sebastian Dauila oficial carpintero” firmó un contrato con fray Tomás Ramírez, como prior del convento de Santo Domingo de Quito y en nombre de los demás frailes de la orden, para hacer los cuatro arcos del crucero de la iglesia. Según el contrato, Dávila se obligó a construir “en la yglecia nueva del d[ic]ho convento quatro zimbrias de madera y demas aderentes nezarios para quatro arcos de la d[ic]ha yglecia a la qual d[ic]ha obra a de acudir personalmente”²⁰. Por su parte, los dominicos se obligaron a proveer todos “los materiales de yndios peones y madera y clabason y oficiales de albaneria y carpinteria [. . .] q[ue] ssea necesario

¹⁵ Rafael López Guzmán, “Techumbres mudéjares en América”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez (Madrid: Cátedra, 1995), p. 309; Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, “San Francisco de Quito”, *Trama* 1 (1977): 36-38.

¹⁶ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983), p. 52.

¹⁷ Desconocemos los orígenes de Sebastián Dávila, pero los documentos dejan claro que no era ni indígena ni mestizo. Si llegó a Quito desde España, es posible que él sea el mismo Sebastián Dávila registrado en 1569 como pasajero a Tierra Firme y Perú, adonde iba como factor de Cristóbal Dávila, su hermano. Véase AGI, Pasajeros, L.5, E.1689. Dávila estuvo casado con Juana Gutiérrez, con quien en 1598 hizo una donación a censo a “la santa cofradía y hermandad de nuestra señora de la concepcion desta ciudad que la hermandad de los montañeses”. AHN/Q Notaría 6a, vol. 9, 1597-98, Diego Rodríguez Docampo, fols. 911r-913v.

¹⁸ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 1, 1582-1587, Diego de Avendaño, fol. 161r.

¹⁹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 9, 1597-1598, Diego Rodríguez Docampo, fols. 911r-913v.

²⁰ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 617r-618v.

a su sustento” para que la obra sea “acabada en toda perfeccion”. El contrato deja claro que Dávila debió ejercer su pericia cada día, trabajando con sus propias manos, y al mismo tiempo aclara que Dávila fue el responsable de la supervisión de la obra, por lo tanto, su rol fue el de obrero mayor y arquitecto. Por sus esfuerzos, los dominicos le pagarían 400 pesos de plata corriente marcada. Es interesante observar que, en un aparente reconocimiento del trabajo de Dávila como escultor, los dominicos dejaron abierta la posibilidad que él “si quisiere hazer alguna obra de ymagineria el susod[ic]ho pueda hazer como sea dentro del convento que no ympida a la vista y obras de las cinbrias”. Dávila se comprometió a terminar el trabajo dentro de cuatro meses, obligándose a asistir personalmente y “no dejar la d[ic]ha obra por ninguna causa”, lo cual implica que los dominicos ya habían sufrido problemas y atrasos en el pasado²¹.

Cabe señalar que el trabajo de Dávila incluyó el dirigir la construcción de todo el crucero con sus cuatro arcos, como aparece claramente descrito en el documento, donde el maestro se comprometió a “asistir personalmente a la obra de albaneria [sic] hasta q[ue] sse acaben los d[ic]hos quatro arcos y asimismo si se quebrazen los arcos o qualquiera dellos los a de hazer como d[ic]ho es a su costa”²². El cuidado con que se aseguraron los dominicos un buen trabajo, hecho en el tiempo adecuado, con asistencia diaria del maestro, subraya una vez más que ellos ya habían encontrado dificultades con algunos artesanos en el pasado.

De hecho, la razón por la cual Dávila fue contratado en 1601 para supervisar a los albañiles y terminar la iglesia y la obra de los arcos del crucero, fue porque el maestro albañil, anteriormente contratado por los dominicos para construir la iglesia, Alonso Muñoz, había abandonado la obra, presentando una demanda a la Real Audiencia contra los dominicos, acusándoles de engaño por no haberle pagado lo que le debían por su trabajo²³. Como resultado de la demanda, la Real Audiencia exigió que

no se prosiguiese en la obra de la iglesia nueva del convento de s[an]to domingo, hasta que se diese fiança de estar a d[erech]o con el d[ic]ho alonso muñoz en el pleyto que sigue con el d[ic]ho convento sobre el engaño que alega de la obra que a fecho en la d[ic]ha yglesia²⁴.

Aunque no hemos encontrado el contrato original, un documento relacionado, celebrado en el mes de julio de 1601 por los dominicos a favor de Alonso Muñoz, albañil, aclara la situación legal. Según el documento, otorgado a favor de Alonso Muñoz, fray Tomás Ramírez, en nombre de los padres dominicos, declara que

²¹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 617v-618r.

²² ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fol. 617v.

²³ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 129v-130r.

²⁴ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fol. 129v.

se concertaron con el d[ic]ho al[ons]o muñoz en q[ue] hiziese la obra de la d[ic]ha yglecia en lo que tocaua a el d[ic]ho su oficio en la yglecia nueva del d[ic]ho combento en cierta cantidad de pesos de oro y auiedo f[ec]ho el d[ic]ho concierto y acabado El susod[ic]ho la d[ic]ha obra parece que intento demanda ante los senores presidente E oydores de la rreal audiencia [. . .] diziendo que auer sido enganado en la d[ic]ha obra rrespecto de que merecera mas de lo que se auia consertado y le abra reciuido²⁵.

Se había acordado darle a Muñoz 300 pesos de plata corriente marcada y, según él, solo le habían dado 20 pesos. Para poder proseguir con la obra, los dominicos lograron conseguir la fianza requerida y se comprometieron a pagarle a Muñoz el monto completo dentro de dos meses. El mes de septiembre del mismo año celebraron el documento de finiquito, donde Alonso Muñoz reconoció haber recibido los 300 pesos de plata por su trabajo en construir la iglesia²⁶.

Mientras duraba el embrollo, en el mes de agosto de 1601, los dominicos contrataron a Sebastián Dávila para la terminación de la obra de la iglesia. El último folio del contrato con Dávila contiene en el margen una anotación posterior, fechada el 31 de enero de 1602, afirmando que efectivamente se había concluido la obra y Dávila había recibido el pago final, pero notando lo siguiente: “entiendese que el acauar la obra a de ser hasta que quiten las simbras de los arcos”²⁷. Dada la exitosa culminación de la obra (los arcos perduran hasta hoy), los dominicos debieron haber quedado bastante satisfechos con el trabajo de Dávila, quizá tanto que decidieron incluir su retrato como maestro en la pintura mural que adorna el arco toral.

Aunque la edificación de los arcos del crucero de la iglesia es sin lugar a dudas un logro notable, ¿era en sí razón suficiente para incorporar el retrato del maestro que lo hizo? La pintura aparece en la superficie más visible de los arcos que construyó. Aunque no hemos encontrado el contrato para el artesonado mudéjar del crucero y la nave de la iglesia de Santo Domingo, ciertas evidencias sugieren que Dávila muy bien pudiera haberlos diseñado e incluso construido. El historiador de arte Ramón Gutiérrez encontró en la Biblioteca Nacional de Bogotá un ejemplar del Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes, traducido por el arquitecto Juan de Villalpando y publicado en 1573, el cual pertenecía a Sebastián Dávila. El libro contiene numerosas anotaciones y diseños marginales que incluyen dibujos de artesonados mudéjares hechos por el maestro²⁸. Un dibujo en particular, que demuestra la formación de una techumbre mudéjar de par y nudillo (Lámina 4.9), lleva la siguiente inscripción:

²⁵ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fol. 597v.

²⁶ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fols. 673v-674v.

²⁷ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 10, 1601, Diego Rodríguez Docampo, fol. 618v.

²⁸ Gutiérrez y Viñuales, “San Francisco de Quito”, pp. 36-38. Anteriormente, el libro había pertenecido al arquitecto español Alonso de Aguilar, quien trabajó también en Quito.

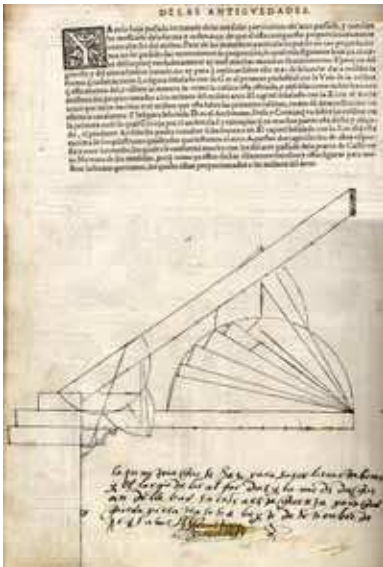


Lámina 4.9
 Sebastián Dávila,
Traza de techumbre mudéjar de par y nudillo, 1585, dibujado en *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes* (Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1573), p. LXXI. Colección de Libros Raros y Curiosos, Biblioteca Nacional de Colombia [RG 3996].
 Foto: Cortesía de la Biblioteca Nacional de Colombia.

La jumetría que se sabe para sacar los cartabones y el largo de las alfardas y la media que han de llevar sácase a esta quenta para qual quier pieza, trabajose a viente y siete de septiembre de 1585 años. Sebastián Dávila.²⁹

Los dibujos y anotaciones en el libro demuestran que Dávila era muy entendido en el diseño y la construcción de tales obras, sobre todo por su manejo de trazas geométricas relacionadas con la construcción de techumbres mudéjares (Lámina 4.10)³⁰. Por esa época en España, el nivel más alto de especialización en la carpintería a lo blanco fue el de geométrico, considerado el equivalente con arquitecto³¹, y los dibujos y anotaciones hechos por Dávila en el mencionado volumen evidencian su diestro manejo de los dos oficios. Sus dibujos permiten ver, en parte, los procesos involucrados en el diseño y la construcción de una techumbre mudéjar, desde los iniciales cálculos geométricos, hasta la formación de los elementos de la cubierta propia. Otros apuntes en el libro, hechos también por Dávila con su propia letra, indican su adquisición del libro en 1578, y que le “costo un caballo”³². Si los artesonados de la iglesia de Santo Domingo fueron hechos por Dávila, estos estarían entre los ejemplos más tempranos conocidos en Quito y él sería por lo tanto responsable de su introducción, o de su difusión y popularización en la ciudad.

Sea quien sea la persona que introdujo el artesonado mudéjar de par y nudillo en la ciudad, los ejemplos en la iglesia de Santo Domingo, recién restaurados a su antiguo esplendor, son una verdadera maravilla de diseño y artesanía. La parte principal de la nave de la iglesia

²⁹ *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes* (Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1573), p. LXXI. Biblioteca Nacional de Colombia, RG3996.

³⁰ Los dibujos que van acompañados por escritos en el libro demuestran la letra de Sebastián Dávila. Es interesante señalar que entre los dibujos están imágenes cósmicas, incluyendo a eclipses y un dibujo de la Virgen con el Niño en el centro de una especie de brújula.

³¹ Sacramento Cantero Mancebo, “Techumbres históricas de estilo mudéjar en los templos murcianos. Estado de la cuestión”, en *XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia* (Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2011), p. 140.

³² *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio boloñes* (Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1573), p. IV. Biblioteca Nacional de Colombia, RG3996.

luce brillante, con sus intrincados lazos y entrelazos de formas geométricas (Lámina 4.11)³³, mientras la sección que adorna el crucero, con sus pináculos mocárabes entrelazados con estrellas dentro de un marco ochavado, es una verdadera joya de forma y diseño (Lámina 4.12). Es quizás esta última sección la que más posibilidad tiene de haber sido obra de Dávila, por ser la parte específica de la iglesia que él construyó y también por los dibujos relacionados, firmados con su nombre, en el mencionado volumen de Serlio. Como veremos, Sebastián Dávila fue un maestro de múltiples talentos en el arte de la madera, y no sorprendería el hecho de que pudiera haber confeccionado tanto los artesonados como los marcos de madera o cualquier otro embellecimiento relacionado con la obra.

Según José Gabriel Navarro, la iglesia de Santo Domingo “pudo darse por terminada en 1623”³⁴, lo cual sugiere que los artesonados se fabricaron en la primera o la segunda década del siglo XVII³⁴. Sin embargo, la descripción de la iglesia escrita en 1650 por Diego Rodríguez Docampo, la cual ofrece alabanzas tanto a la construcción del artesonado como al crucero, parece brindar una fecha más precisa en cuanto a la terminación material de la iglesia:

esta Yglesia se fabricó, más ha de 40 años, en madera de cedro y artesones, bien labrado; toda la cubierta dorada y pintada de ymágenes al óleo de curiosas hechuras [. . .] con crucero en la Capilla mayor de gran arte y bien dispuesto³⁵.

La datación que ofrece Rodríguez Docampo, que la iglesia debió terminarse en la primera década del siglo XVI, es más creíble que otras, sobre todo porque él sirvió de notario para todos los contratos conoci-

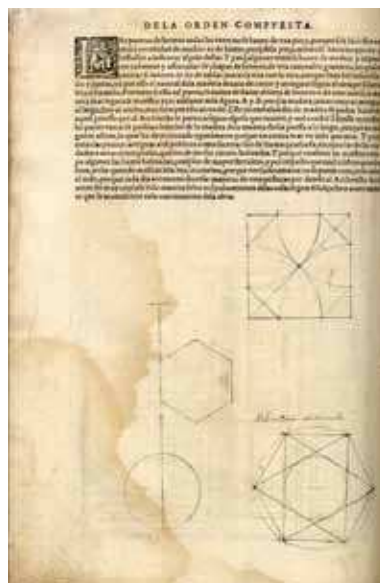


Lámina 4.10
Sebastián Dávila,
Cuadratura de un círculo, ca. 1585,
dibujado en *Tercero y cuarto libro de
arquitectura de Sebastian Serlio boloñes*
(Toledo: Casa de Juan de Ayala, 1573),
p.140.
Colección de Libros Raros y Curiosos,
Biblioteca Nacional de Colombia
[RG 3996].
Foto: Cortesía de la Biblioteca Nacional
de Colombia.

³³ Cabe señalar que la mayor parte del artesonado de la nave de Santo Domingo no es original, ha sido reemplazado en el siglo XX, siguiendo el modelo y los diseños establecidos por el artesonado original del crucero.

³⁴ Navarro, *Contribuciones* III, p. 7.

³⁵ Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito” [1650], en *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito*, ed. Pilar Ponce Leiva (Quito: Abya Yala, 1994) II, p. 258.

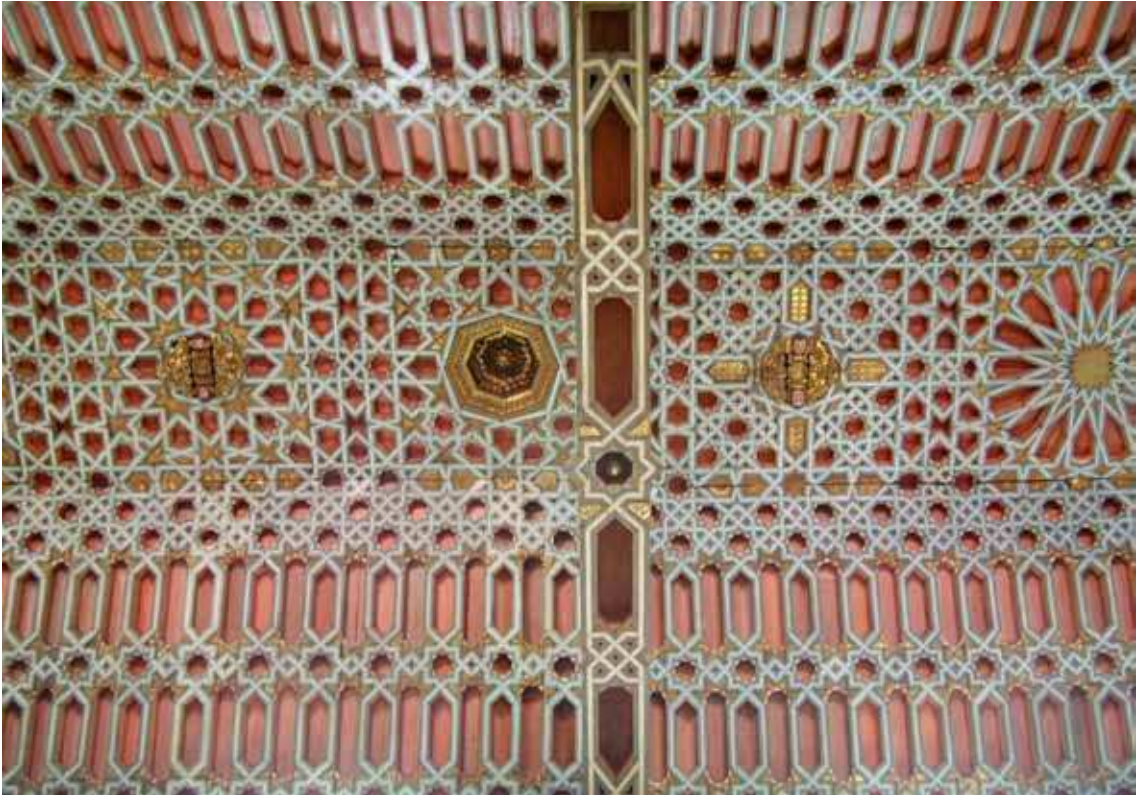


Lámina 4.11
¿Sebastián Dávila?
Artesonado de la nave,
primera década del S. XVII.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: Hernán L. Navarrete.

dos que se relacionan con el proceso constructivo de la iglesia de Santo Domingo. Es más Rodríguez Docampo fue patrocinador de una importante capilla dedicada a San Vicente Ferrer en la iglesia dominicana³⁶. Por lo tanto, es muy factible que el artesonado fue al menos parcialmente, si no completamente terminado hacia 1610, y que Sebastián Dávila pudo haber diseñado y supervisado su construcción. Como demuestran varios contratos posteriores a esa fecha, Sebastián Dávila fue diestro y versátil en el arte de trabajar la madera, por lo tanto no sorprendería saber que fue el autor de los artesonados de la iglesia de Santo Domingo.

Como se mencionó anteriormente, la pintura mural que ostenta el arco toral de la iglesia debe ser posterior al artesonado, así como se debe datar como

³⁶ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 168, 1640-1641, Matheo Delgado, fols. 101r-103r.

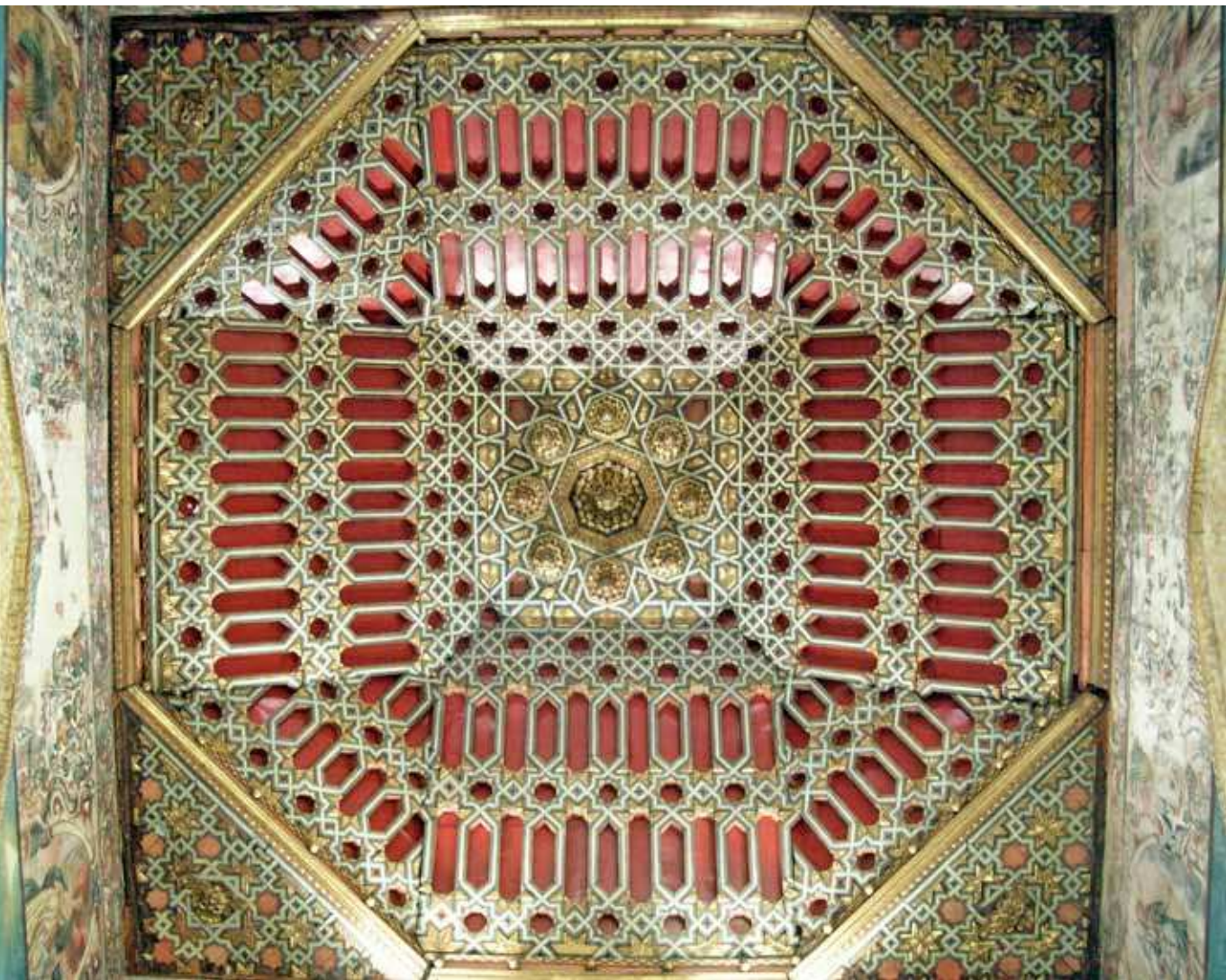


Lámina 4.12
¿Sebastián Dávila?
Artesonado del crucero, primera década del S. XVII.
Iglesia de Santo Domingo, Quito.
Foto: *Hernán L. Navarrete*.

anterior, la serie de murales dentro del crucero, fechada en 1631. Por lo tanto, las fechas sugieren que la pintura mural del arco toral se realizó en la década de 1620. Al igual que el padre Bedón, Sebastián Dávila debió haber fallecido antes de finalizar la pintura mural; desaparece de los registros documentales en Quito después del mes de septiembre de 1617³⁷. Sin embargo, los retratos de cada uno se emprendieron en una época en la cual muchos se debieron acordar bien de la apariencia física de los dos. Por lo tanto, se puede ver los retratos de Bedón y Dávila en la pintura mural como conmemoraciones visuales de los dos protagonistas sobresalientes, cuyos esfuerzos culminaron en la terminación triunfante y anhelada de la iglesia de Santo Domingo.

Una revisión de los documentos históricos asociados con el maestro carpintero Dávila aporta más evidencias respecto a sus habilidades y, al mismo tiempo, ofrece una visión más amplia de la vida y obra del maestro. Los contratos para obras que celebró Dávila demuestran su vasta capacidad como de artista además de constructor en madera.

En 1602, Dávila firmó un contrato con Francisco Galavis, mayordomo de la fábrica de la Catedral de Quito, para confeccionar “cincuenta sillas de madera de cedro altas y bajas labradas conforme a la traça que estaua en un pergamino firmado”³⁸. Según consta en un documento posterior, fechado en 1605, “auiendo començado a obrar la d[ic]ha sillería Se ausento [Dávila] desta d[ic]ha ciudad y aunque se enbio por el Conmandamiento no ouo Efecto El traerle”. Por lo tanto, el contrato de terminar la sillería fue encargado a Francisco Morocho, “yndio maestro carpintero”³⁹. Según el documento, Morocho estaba encargada de hacer, además de la sillería, “una aguila de rrelieue con su peana de molduraje de la d[ic]ha madera para que sirua de atrill y dos cajones llanos para guardar los libros de canto” y también de confeccionar “la rrexa del Coro que sea alta hasta llegar a las tribunas con su rremate de molduraxe y cartones de torno”, por todo lo cual recibiría 220 pesos de plata, más “Vna botija de bino de la tierra”⁴⁰. Por su trabajo, el mayordomo de la Catedral le proveyó a Morocho “quatro yndios carpinteros que le ayuden a hazer y acabar la d[ic]ha obra y una tienda en que trabaje sin que el aya de pagar nynguna más cosa por su arrendamyento”⁴¹.

El documento deja en claro que Dávila ya había hecho una parte de la obra; la fecha del contrato con Morocho, que data de tres años más tarde, sugiere que Dávila había completado una parte significativa de lo requerido. Por lo tanto, y en vista del monto de 220 pesos que recibió Morocho, el contrato original con

³⁷ El último documento que hemos encontrado que trata de Sebastián Dávila está fechado el 30 de septiembre de 1617. AHSA/Q, Papeles varios, vol. 3, fols. 99r-101v.

³⁸ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 14, 1605, Diego Rodríguez Docampo, fols. 563v-564r.

³⁹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 14, 1605, Diego Rodríguez Docampo, fol. 563v.

⁴⁰ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 14, 1605, Diego Rodríguez Docampo, fol. 563v.

⁴¹ ANH/Q, Notaría 6a, vol. 14, 1605, Diego Rodríguez Docampo, fol. 564r. Desconocemos el presente paradero de estas obras, pero puede que existan todavía en alguna de las dependencias de la Catedral.

Dávila debía haber sido por un monto aun superior. Si Dávila se ausentó de la ciudad, dejando inconcluso un contrato lucrativo, debió haber sido por razones aun más atractivas. ¿Dónde estaba Dávila, y en cuales proyectos estaba trabajando entre febrero de 1602 y junio de 1605?

Dos documentos que datan de 1603 ofrecen algunas pistas para aclarar, en parte, las razones que Dávila pudiera haber tenido para abandonar la obra de la sillería y la ciudad durante algunos años. El primero registra que, el mes de enero de 1603, Dávila firmó un contrato en Quito para hacer una escultura de un cristo crucificado que sería utilizada para la ceremonia del descendimiento de la cruz en el convento franciscano de Almaguer (Popayán). Según el contrato, Dávila se comprometió a “hazer un christo de bara y tres quartas de largo encarnado acauado y perfeccionado con gosnes y clavos de pies y manos y cruz donde se a de Poner”⁴². La obra debía ser terminada dentro de dos meses, por la cual Dávila recibiría 70 patacones. El encargo de este tipo de obra escultórica a Dávila, subraya la capacidad del maestro para realizar los trabajos más finos dentro de su producción como carpintero. Sin embargo, el pago que recibió Dávila por el tallado del Cristo no parece justificar su abandono de la obra de sillería para la Catedral.

El segundo documento, firmado el mes de mayo del mismo año, aclara más la situación. En este caso, Dávila pidió prestado a un mercader quiteño 180 pesos para comprar “ciento y setenta hierros de carpinteria cierradora cinchos”⁴³. La cantidad de herramienta que compró, sugiere que estaba preparándose para trabajar en una obra de construcción de grandes proporciones, cuyo pago seguramente iba a ser significativo. Desafortunadamente, el documento no identifica el edificio o su ubicación.

Las próximas referencias documentales a Dávila no aparecen sino hasta 1608 y 1609, pero sugieren que la obra grande que se encontraba ejecutando estaba fuera de la ciudad de Quito. El mes de marzo de 1608, Dávila firmó un documento donde pidió prestado 130 pesos a Francisco de Ucles, vecino de Latacunga⁴⁴. El mes de septiembre del próximo año, Dávila solicitó un préstamo adicional de 132 pesos, esta vez al banquero y mercader quiteño Cristóbal Martín, para comprar 12 botijas de vino de la tierra; elementos que típicamente daban a los trabajadores en obras de construcción. El mes de noviembre de 1609, Dávila firmó un contrato con otro residente de Latacunga, don Miguel del Arellano, en el cual se comprometió a ir al pueblo de Latacunga para “aderezar dos batanes de los obrages de las Comunydades”, por lo cual recibiría 120 pesos⁴⁵.

⁴² ANH/Q, Notaría 1a, vol. 24, 1603, Alonso López Merino, fol. 506v.

⁴³ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 24, 1603, Alonso López Merino, fol. 270r.

⁴⁴ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 53, 1608, Alonso López Merino, fol. 165r.

⁴⁵ ANH/Q, Notaría 1a, vol. 60, 1609, Alonso López Merino, fol. 657r.

Vistos estos documentos en conjunto, los cuales justifican su abandono del contrato de la sillería de la Catedral de Quito, pareciera que la obra grande que emprendió Dávila, probablemente estaba situada en Latacunga. A falta de documentos, solo podemos sugerir que, dado los vínculos entre Dávila y Latacunga por esas fechas, y sobre todo su éxito con los dominicos y su iglesia en Quito, ellos mismos pudieron haberle contratado para construir su convento recién fundado en Latacunga, el cual debió haberse comenzado alrededor de 1608⁴⁶. Si Dávila dirigió la construcción del convento dominicano en Latacunga, es una razón más para incluir su retrato en la pintura mural del arco toral de la iglesia de Santo Domingo en Quito.

Los documentos más tardíos que conocemos sobre Dávila, ofrecen otras razones para la inclusión de su retrato en la pintura mural, y asimismo son testimonio de otros aspectos de su vida personal. Sebastián Dávila y su esposa Juana Gutiérrez poseían unas tierras y una casa de paja en la parroquia de Santa Bárbara, las cuales trocaron en 1612 con Jorge Ramírez Arellano, chantre de la Catedral, por un terreno con una casa cubierta de tejas en la misma parroquia⁴⁷. El censo de 1.000 pesos sobre la propiedad fue reconocido en 1617 a favor de Sebastián Dávila y Juana Gutiérrez. No sabemos la fecha en que murió Sebastián Dávila, pero por la datación del último documento y un segundo documento fechado en 1628, en el cual aparece Juana Gutiérrez como viuda, se establece el periodo en que debió haber fallecido, es decir, entre 1617 y 1628⁴⁸. Cabe recordar que el padre Bedón falleció en 1621, y los documentos indican que Dávila murió alrededor de la misma época. Si la pintura mural del arco toral se comenzó en la década de 1620, como hemos postulado anteriormente, sería una conmemoración muy apropiada el reconocer públicamente a los principales protagonistas que llevaron a cabo la exitosa realización de la iglesia dominicana: fray Pedro Bedón y Sebastián Dávila.

La devoción al rosario, la exitosa campaña de construcción de la iglesia y las identidades de los dos personajes más significativos para aquellas causas, están prominentemente y elocuentemente representadas en la monumental pintura mural del crucero de Santo Domingo. Aunque el padre Bedón ha sido ampliamente reconocido y celebrado en la literatura por sus contribuciones a la orden dominica y su patrimonio artístico, no pasó lo mismo con Sebastián Dávila. Sin embargo, tanto las imágenes visuales como los documentos históricos demuestran que Sebastián Dávila fue un maestro importante, cuyas habilidades hicieron que su trabajo fuera muy solicitado en la época y que también dan testimonio de su versatilidad como artista. Un experto tanto en el campo de la imaginería y la producción de muebles, como en múltiples aspectos de la

⁴⁶ Según documentos citados por José María Vargas, el convento dominico de San Jacinto de Latacunga fue fundado oficialmente el mes de agosto de 1608. Véase la obra de padre Vargas, citado en Gino Villacís Gallo, *Patrimonio artístico religioso de la ciudad de Latacunga y la provincia de Cotopaxi* (Quito: Editora La Económica, 1986), p. 49. Sin embargo, los dominicos debían haber estado preparándose para su construcción antes de aquella fecha.

⁴⁷ AHSA/Q, Papeles varios, vol. 3, fols. 99r-101v.

⁴⁸ AHSA/Q, Papeles varios, vol. 3, fols. 102r-103r.

construcción, Sebastián Dávila superó el rol tradicional de “oficial carpintero”, humilde título con el que siempre aparece en los documentos. En el presente caso, la evidencia visual rectifica claramente su estatus profesional. En la pintura mural, el prominente compás que porta en las manos le ubica en otra categoría: el de “arquitecto” (Lámina 4.4). Aunque el nombre de Dávila ha pasado casi desapercibido en la historiografía, su identidad y sus obras merecen ser reintroducidas en la historia colonial quiteña. Los documentos relacionados con su vida y obra nos permiten apreciar aun más la elegante apariencia física de su persona, pintado sobre una de sus obras maestras, los monumentales arcos del crucero de la iglesia de Santo Domingo de Quito.

