

ROSEMARIE TERÁN NAJAS

# ARTE, ESPACIO Y RELIGIOSIDAD EN EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO



702.88  
E826m  
T.4

270

*Serie*

ESTUDIOS Y METODOLOGÍAS DE  
PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

PROYECTO ECUADOR - BÉLGICA

*Serie*  
ESTUDIOS Y METODOLOGÍAS DE  
PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

4

PROYECTO ECUA-BEL

\*

**EDICIONES LIBRI MUNDI**  
ENRIQUE GROSSE-LUEMERN

**PROYECTO DE COOPERACIÓN TÉCNICA  
ECUATORIANO - BELGA  
«PRESERVACIÓN Y PROMOCIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL DEL ECUADOR»**

**REPÚBLICA DEL ECUADOR**  
Ministerio de Educación y Cultura  
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC

**REINO DE BÉLGICA**  
Ministerio de Relaciones Exteriores  
Comercio Exterior y Cooperación al Desarrollo  
Administración General de Cooperación al Desarrollo, AGCD  
Centro para la Conservación de Ciudades y Edificios Históricos  
«Raymond Lemaire»

© 1994, Proyecto de Cooperación Técnica  
Ecuatoriano - Belga /  
**EDICIONES LIBRI MUNDI**  
ENRIQUE GROSSE-LUEMERN

*Coordinadores del Proyecto:*  
Arq. Patrick De Sutter, Arq. Marcela Alemán A.

*Coordinación científica:*  
Prof. Raymond Lemaire, Prof. Koen Van Balen

*Asesores científicos belgas:*  
Françoise Descamps, Koen Van Balen, Walter Schudel, Suzanne Van  
Aerschot, Paul De Paepe, Ingrid de Meuter, Sergio Púrin

*Consultores científicos ecuatorianos:*  
Rosemarie Terán Najas, Alexandra Kennedy, Freddy Olmedo

*Experto belga:* Lic. Josef Buys

*Coordinación editorial:* Rosemarie Terán Najas

*Diseño gráfico:* Jorge Ortega Jiménez

*Diseño de cubierta:* Edgar Vega Suriaga

*Fotografía:* Oscar Guayasamín

*Portada:* Virgen del Rosario de la Escalera.  
Convento de Santo Domingo de Quito.

ISBN: 9978-57-008-X (serie)  
ISBN: 9978-57-012-8 (vol. 4)

ROSEMARIE TERÁN NAJAS

ARTE, ESPACIO  
Y RELIGIOSIDAD  
EN EL CONVENTO DE  
SANTO DOMINGO

SUMARIO

Presentación .....	3
<i>Prof. Dr. Raymond Lemaire, Prof. Dr. Koen Van Balen</i>	
Presentación .....	5
<i>Sr. Filoteo Samaniego</i>	
Introducción .....	7
<i>Arq. Patrick De Sutter</i>	

**1. Introducción**

La investigación histórica dentro del Proyecto Ecuá-Bel .....	9
--	---

**2. Consideraciones metodológicas generales**

Nuestra aproximación al fenómeno artístico .....	11
El archivo conventual y el tratamiento de las fuentes documentales .....	12

*PRIMERA PARTE:*

*LA ÉPOCA COLONIAL*

<b>3. Aspectos institucionales de la Orden Dominicana en Quito Colonial .....</b>	<b>15</b>
---	-----------

<b>4. La propuesta humanista de los dominicos quiteños (siglo XVI)</b>	
El arte al servicio de la evangelización:	
la propuesta idoloclasta .....	22
Los temas renacentistas .....	27
<b>5. La configuración del espacio conventual (siglos XVI-XVIII)</b>	
El convento "primitivo" .....	29
El templo nuevo .....	35
El convento nuevo: a partir de 1620 .....	42
<b>6. La Capilla del Rosario y el proyecto barroco (siglo XVIII)</b>	
Los ciclos artísticos de la Capilla .....	46
La cofradía del Rosario .....	48
La propuesta aristocrática laica .....	49

*SEGUNDA PARTE:*

*LOS SIGLOS XIX Y XX*

<b>7. La "reforma italiana" en el convento dominico: una ruptura con la historia (siglo XIX)</b>	
El nuevo rostro del convento .....	55
El impacto sobre los espacios rituales y de sociabilidad .....	57
<b>8. La capilla de San Vicente y la doctrina social de la iglesia (primeras décadas del siglo XX)</b>	
La devoción de San Vicente en el convento .....	60
Iconografía de la obra mural .....	62
<b>9. A manera de conclusiones: el convento como patrimonio histórico</b>	67
Bibliografía .....	71

**SIGLAS UTILIZADAS:**

AGODE	Archivo de la Orden Dominicana en el Ecuador
M.C.	Revista Corona de María
V.G.	Colección Vacas Galindo
A M/Q	Archivo Municipal de Quito

## PRESENTACIÓN

El Patrimonio Cultural es universal. La colaboración internacional para su salvaguardia es una consecuencia lógica de este hecho. Si la cultura de los otros es también la nuestra, es deber de cada uno preocuparse por su salvaguardia y contribuir a ella. He aquí una tarea difícil que requiere un conjunto amplio de conocimientos, una experiencia considerable, modestia y un gran respeto de los demás, así como una voluntad política concebida con generosidad.

La colaboración entre Bélgica y el Ecuador ha sido establecida. Ambos países han decidido, en 1987, en el marco de una cooperación bilateral larga y diversificada, combinar sus esfuerzos para que el rico patrimonio artístico ecuatoriano aproveche de la experiencia europea, y más particularmente belga, en materia de salvaguarda del patrimonio cultural. El campo de acción seleccionado era amplio: no solamente comprendía la rehabilitación de centros históricos y la restauración de monumentos antiguos, sino también la conservación de pinturas, esculturas y textiles antiguos; la remodelación de un museo y por último, las prospecciones y excavaciones arqueológicas en el sitio. El objetivo mayor era el de compartir con los equipos ecuatorianos, principalmente a través del trabajo práctico, la experiencia belga.

A fin de facilitar la intervención y de aprovechar de la gran riqueza y diversidad de obras de arte, toda la cooperación ha sido centrada en Quito, antigua capital cultural y religiosa de América Latina y primera ciudad inscrita en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, importante además por la riqueza arqueológica precolombina de los sectores aledaños.

El programa de acción incluyó cinco grandes capítulos: La prospección arqueológica sistemática de una gran parte de la provincia de Pichincha y la realización de excavaciones de control o salvamento, el estudio de rehabilitación urbanística de un barrio histórico de Quito, el estudio y la restauración de un monumento significativo de la ciudad, la conservación y restauración de obras de arte muebles de diversa índole: pinturas, esculturas, textiles; y un inventario modelo de los patrimonios inmueble y mueble.

Este programa ha sido realizado, a lo largo de 7 años, bajo la forma de una colaboración diaria entre el INPC y una decena de expertos belgas de los cuales algunos permanentes y los otros, la gran mayoría, mediante misiones cortas de algunas semanas. Además se han organizado en Bélgica pasantías o cursos completos de capacitación, a fin de profundizar la formación de los

candidatos que más deseo expresaron para hacer carrera en los organismos ecuatorianos de salvaguardia.

Más de cien personas han aprovechado esta experiencia y han encontrado la ocasión, sea de realizar un primer aprendizaje, sea de profundizar sus conocimientos en la especialidad de su elección. Numerosas obras de arte, pertenecientes principalmente a las colecciones del Convento de Santo Domingo, han sido restauradas. El museo, de concepción anticuada que exhibió antes, ha sido totalmente renovado según las normas de la museología contemporánea. Ha sido restaurada el ala norte del Convento de Santo Domingo que data del siglo XVII. La planta localizada sobre el museo contenía, casi en estado de abandono, una importante biblioteca conventual compuesta de varias decenas de miles de libros, principalmente religiosos, entre los cuales existen algunos incunables, que dan una visión completa sobre los campos de interés y estudio de la comunidad a lo largo de cuatro siglos y medio de su establecimiento en América. Esta biblioteca ha sido equipada con mobiliario nuevo, apropiado a la monumentalidad de la sala. Los libros han sido limpiados y tratados contra los insectos y los hongos. De igual manera, se procedió con una parte importante de los archivos del Convento.

En cuanto al urbanismo, el barrio contiguo al convento, la Loma Grande, ha sido estudiado en detalle, tanto en lo que concierne a su tejido urbano arquitectónico como en su aspecto social, a fin de deducir de ello las directrices de su rehabilitación, lo que ha permitido poner en ejecución los más actuales métodos de análisis urbano.

De la misma manera, el inventario del patrimonio arquitectónico se ha concentrado en el barrio de la Loma Grande. Ello ha permitido un enfoque diferente del que se ha practicado en el estudio de la antigua arquitectura urbana del lugar. El tejido arquitectónico de la ciudad de Quito se compone, como en la mayoría de las ciudades, además de los "monumentos", de construcciones modestas, particularmente para el hábitat actual. Poco se conoció sobre este tema. Su análisis dentro de un barrio con una arquitectura muy diversificada, ha permitido descifrar parcialmente sus características fundamentales y su cronología relativa, como un aporte indiscutiblemente útil para el diseño del plan general de salvaguardia y rehabilitación de toda la ciudad histórica, iniciadas por la administración municipal.

Por último, en lo que concierne a la arqueología, se han realizado numerosas excavaciones experimentales que conciernen tanto la época precolombina como la posterior, produciendo un material arqueológico de gran interés y a veces inédito.

Además, se han realizado investigaciones en 229 kilómetros cuadrados es decir 5.7% de la Hoya del Guayllabamba, (Provincia de Pichincha) revelando la existencia de numerosos sitios arqueológicos precolombinos. Algunos de éstos han sido objeto de excavaciones exploratorias detalladas, mostrando el interés de la campaña por el conocimiento más profundo de la historia del Ecuador y por la preservación de esos sitios arqueológicos, únicas fuentes inéditas todavía disponibles para profundizar el conocimiento de su pasado.

Todas estas intervenciones han sido sustentadas por una misma aproximación hacia los vestigios del pasado, por una sola filosofía, la que se desprende de la carta de Venecia, 1964, reconocida universalmente como la base más adecuada y más actual de las operaciones de salvaguardia.

A fin de preservar la experiencia adquirida, se ha decidido resumir, en algunos fascículos, los resultados de las operaciones y los métodos utilizados. Estas publicaciones no tienen otra ambición que la de testimoniar una experiencia modesta que ha contribuido a la formación y al desarrollo profesional de los participantes.

*Prof. Dr. Raymond Lemaire*  
DIRECTOR CIENTÍFICO  
DEL PROYECTO

*Prof. Dr. Koen Van Balen*  
COORDINADOR CIENTÍFICO  
DEL PROYECTO

## PRESENTACIÓN

La acción restauradora implantada por el Proyecto "Promoción y Preservación del Patrimonio Cultural del Ecuador; ECUA-BEL" es ya una realidad, aunque todavía quede mucho por hacer; Bélgica ha dado su apoyo fraterno, técnico y financiero puesto que, edificios, obras de arte, retablos, archivos y bibliotecas recuperan ya su vida y su integridad y pueden entregarse a la comunidad ciudadana como elemento cultural renovado y salvado para las futuras generaciones.

Mas si es verdad que la obra realizada ha significado y significa una cooperación modelo de quienes participaron en el proyecto restaurador, también es cierto que es indispensable dar una explicación documentada de los diversos pasos de procesos de tanta importancia, de modo que tales documentos constituyan no solamente testimonios sino también reseña, a las futuras generaciones, de lo que debe hacerse y se ha hecho en beneficio de ellos.

Además, es indispensable que un ejemplo de tan importante cooperación internacional sea conocido y sirva como modelo a otros proyectos y a otras acciones.

Qué mejor manera que la de resumir cada experiencia del proceso renovador en folletos concebidos con una intención didáctica, de manera que cada visitante no encuentre solamente los resultados obtenidos, sino que conozca los esfuerzos, técnicas, procedimientos, que llegaron a la renovación de cada objeto y de cada edificio.

Es en éste y no en otro sentido que deben interpretarse estas publicaciones que ha venido realizando el Proyecto ECUA-BEL, y que, si ya son siete, habrán de ser muchas más. De solo mirar lo que significa para los estudiosos el "Manual de Procedimientos de Colecciones Históricas" y el "Catálogo Modelo de la Biblioteca del Convento de Santo Domingo", ya se comprende la utilidad que conllevan tanto como testigos de la actividad realizada como de su calidad de instrucción metodológica ejemplar para otros proyectos similares.

Una vez más, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural agradece, por todas las bondades del Proyecto, al Gobierno de Bélgica, a los técnicos belgas y ecuatorianos, y a la Comunidad Dominicana, cuya paciencia ha permitido la realización de las obras y se felicita por esta muestra ejemplar de cooperación cultural entre Ecuador y Bélgica.

*Sr. Filoteo Samaniego*  
DIRECTOR  
INSTITUTO NACIONAL  
DE PATRIMONIO CULTURAL

## INTRODUCCIÓN

Después de siete años del Proyecto Bi-Lateral "La Preservación y Promoción del Patrimonio Cultural del Ecuador", se consideró necesario publicar fascículos sobre las actividades y metodologías aplicadas durante esta importante intervención en los ocho talleres que ha tenido el Proyecto ECUA-BEL a lo largo de su existencia.

En esta ocasión, solo se presentarán siete fascículos porque el taller de la biblioteca lanzó el primero de octubre de 1992, con apoyo interinstitucional del CONACYT, dos publicaciones denominadas: "Manual de Procedimientos en Colecciones Históricas" y "Catálogo Modelo de la Biblioteca del Convento de Santo Domingo de Quito", resultado de los esfuerzos para la catalogación de treinta y dos mil libros de la biblioteca. Se espera que la Comunidad siga el empeño del Proyecto en tal sentido, puesto que en la capacitación del equipo local se integró un miembro de la comunidad.

El taller de bienes muebles trabajó en varias secciones, como pintura de caballete, escultura policromada, pintura mural, conservación de papel y la de textiles. Por falta de tiempo y otras circunstancias, se debe mencionar que este fascículo integra textos en relación a las actividades del taller. La pintura y escultura se orientó hacia la preservación y conservación de las obras con prioridad para el museo "Fray Pedro Bedón" y la biblioteca. El trabajo de pintura mural se hizo primero a través de prospecciones en todo el Convento para luego intervenir en la Capilla de San Vicente y en la Sala de "De Profundis". El taller de papel concentró sus actividades en la fumigación y preservación de documentos y libros del archivo y biblioteca para publicar luego un manual sobre "La Conservación de Documentos con soporte en Papel". La puesta en función de la especialización textil fue iniciativa del Reino de Bélgica en el Ecuador y se trabajó a profundidad en los ornamentos religiosos del Convento de Santo Domingo en Quito. Su afán de conservar, limpiar y restaurar culminó en la creación permanente de un taller de textiles en el Instituto Nacional del Patrimonio Cultural, entre otros.

El taller de inventario trabajó en el barrio de La Loma Grande, en el Convento de Santo Domingo y en particular en la Capilla del

Rosario de la iglesia de Santo Domingo. Este taller elaboró una metodología renovadora que da énfasis a la existencia del bien cultural del Estado en varias fases como las de observación preliminar, de noción global y de especificación detallada elaborada científicamente a base de investigación histórica, apoyada indiscutiblemente en el manejo de un banco de datos útil para el país.

El taller de centros históricos se movió principalmente en el barrio de La Loma Grande, en el Convento de Santo Domingo, en la Plaza de Santo Domingo y en una parte de la Ronda para concentrarse luego en una manzana, que ha sido tomada como tesis por un profesional ecuatoriano, formado en el programa de capacitación del proyecto, para obtener su masterado en el Centro Prof. R. Lemaire en Leuven en Bélgica.

La investigación histórica del monumento constituyó uno de los tres factores que completó la investigación científica del monumento. Se hizo una labor valiosa en el archivo del Convento y afuera, tomando en cuenta los inicios de la colonia hasta el presente con profesionales ecuatorianos de renombre. El plan era aportar con datos a todos los talleres para apoyar no solo la arquitectura sino también los Bienes Muebles, Inventario, Centros Históricos, Museos y más especialidades que los necesitaban o solicitaban. Se hizo un estudio específico sobre la Capilla del Rosario, Capilla de San Vicente, la iglesia y el convento primitivo entre otros.

El taller de arquitectura comenzó en un principio realizando un estudio científico que forma parte del triángulo de datos de historia, arqueología y arquitectura. Una vez realizados estos trabajos se hizo el levantamiento del Convento con sus nuevos usos. La intervención arquitectónica resultó más emergente que la capacitación de los profesionales in situ, a raíz del temblor del 5 de marzo de 1987, que amplió el campo de acción a las cinco salas del museo, el ala norte del patio principal con la biblioteca, el ala norte de la planta baja del coristado, la recepción del convento, el De Profundis, el archivo y la capilla de San Vicente, entre otros. El trabajo de la capilla de Santa Rosa de Lima no fue terminado por falta de tiempo.

La arqueología abarcó tres acciones de gran envergadura, las excavaciones históricas en el Convento, que apoyaron la investigación científica para la restauración del Monumento, la excavación de un sitio arqueológico y la prospección sistemática de la Hoya de Guayllabamba que ayudará en el futuro a la programación y el conocimiento del I.N.P.C. sobre el acervo arqueológico del país.

El museo investigó durante varios meses el alcance de la propuesta museográfica que se transmitirá al público, con un planteamiento del guión museográfico acerca de una colección limitada del convento, trabajo que permite desarrollar un enfoque didáctico para conocer el rescate del arte dominicano religioso.

Por estas razones, es necesario no solo dejar huellas en la práctica sino también un testimonio escrito sobre la metodología utilizada y practicada por parte del Reino de Bélgica en los talleres del Proyecto ECUA-BEL, creados temporalmente con el beneplácito del Gobierno del Ecuador.

*Arq. Patrick De Sutter*  
JEFE DEL PROYECTO

## 1. INTRODUCCIÓN\*

### La investigación histórica dentro del proyecto Ecuá-Bel

En 1989 se conformó el área de historia del proyecto Ecuá-Bel. A partir de allí la investigación histórica pasó a formar parte del gran esfuerzo interdisciplinario que ha sustentado el trabajo de restauración y preservación del patrimonio histórico monumental conservado en el Convento de Santo Domingo de Quito. En una primera etapa de seis meses coordinada por Alexandra Kennedy, el área concentró su atención en la recuperación de evidencias históricas que pudieran respaldar el trabajo ya iniciado en las áreas de arqueología, arquitectura y restauración de bienes muebles. La necesidad de trabajar con fuentes seriadas contables que pudieran informar sobre la obra constructiva del convento llevó a concentrar esfuerzos en el siglo XVIII, época para la cual el archivo brindaba una rica información en secuencia. De otro lado, empujados por la urgencia de explicar el evento

que produjo los drásticos contrastes que el monasterio presenta en su fisonomía, expresados en la coexistencia de lenguajes artísticos y arquitectónicos pertenecientes a propuestas excluyentes entre sí y cronológicamente distantes, los investigadores se preocuparon por estudiar la época de la "Reforma Italiana", momento que da cuenta de la intervención que sufrieron los dominicos de Quito en las tres últimas décadas del siglo XIX y que impactó en los diversos niveles de la vida conventual y en la morfología del monumento.

Una segunda etapa se abre en septiembre de 1990 bajo la coordinación de quien suscribe estas páginas, y con la colaboración, durante el año de 1991, de Guadalupe Soasti, como coordinadora de la contraparte nacional, y de Maritza Arauz y Elena Noboa, como ayudantes de investigación. Esta fase se inició en momentos en que la marcha general del proyecto requería nutrirse de forma más inmediata de los resultados de la investigación histórica. Se hizo necesario, por consiguiente, replantear el papel del trabajo histórico dentro del proyecto global de rescate del patrimonio conventual con el fin de otorgarle un rol más dinámico.

El trabajo interdisciplinario demandaba del área histórica resultados más sistemáticos y regulares, que pudieran sustentar sobre la marcha el avance de las áreas de arqueo-

\* La autora del presente fascículo agradece a la orden dominicana por la ayuda y facilidades brindadas para llevar a buen término la investigación. Un reconocimiento muy especial al Padre Luis Tipán, quien siempre acogió con entusiasmo la posibilidad de compartir y discutir los "descubrimientos" y resultados del trabajo, contribuyendo con su erudición e inteligencia a iluminar las reflexiones realizadas.

logía, restauración de bienes muebles, arquitectura e inventario artístico. Se adoptó entonces la iniciativa de articular la investigación histórica a la labor de rescate del patrimonio conventual por medio de la elaboración de informes mensuales de contenido que atendieran las prioridades que iban surgiendo, a veces inesperadamente, en el transcurso del proyecto. De esta manera, el área de historia se comprometió a trabajar dos tipos de información: una periódica de apoyo y otra, de largo plazo orientada a la elaboración de un texto final. Los niveles de información histórica resultaban distintos para cada caso. En el primero, se trataba de agotar la descripción de las evidencias existentes, por la validez que este tipo de explicación tenía para la reflexión llevada a cabo en otras áreas, como la arqueológica y la arquitectónica. En el segundo, el objetivo era presentar un panorama general de los procesos artísticos y arquitectónicos del convento. La experiencia concreta puede ilustrar mejor esta cuestión. Por ejemplo, cuando la investigación tuvo que responder a las demandas muy puntuales del área de arqueología, cuyas hipótesis sobre un convento "primitivo" - antecesor del actual - requerían de evidencias históricas complementarias, el área de historia destinó sus esfuerzos a indagar en la riquísima información que el archivo

conventual guarda acerca de la cuestión. Los informes mensuales incluyeron, entonces, numerosas citas de testimonios de los siglos XVI y XVII que demostraban la existencia de un templo anterior. El objeto de tal minuciosidad era el de proporcionar al área arqueológica un material histórico muy detallado que fuera útil para sus reflexiones sobre el tema y que también ayudara al equipo de arquitectura a pensar el problema. El texto de este tipo de informe, sin embargo, no se incluyó en el informe final, puesto que, en lo posible, este último debe omitir la exposición de las largas confrontaciones que el historiador hace entre las fuentes documentales y los complicados procedimientos deductivos que han conducido a resultados finales o parciales. Conviene que el texto final consista, pues, en una visión histórica general que, sobrepasando el detalle empírico, de cuenta de la lógica de los procesos artísticos y de sus fases, ciclos o períodos, sin que ello signifique, por supuesto, pasar por alto la mención oportuna de casos y ejemplos.

También como tarea de apoyo, se desplegó un trabajo puntual para el área de museología, consistente en la elaboración de algunos textos explicativos -y los respectivos criterios metodológicos- para las obras artísticas del futuro Museo Fray Pedro Bedón.

## 2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS GENERALES

### Nuestra aproximación al fenómeno artístico

Hemos afrontado el estudio de la trayectoria artística del convento dominico de Quito desde una perspectiva que busca estrechar más la relación entre arte e historia. Partimos de la idea de que el arte no se explica por sí mismo, sino que forma parte del mundo de las representaciones sociales y, como tal, su rol y significación están vinculados a épocas y contextos históricos concretos. Las obras de arte son tratadas aquí como componentes de un gran "imaginario"<sup>1</sup> social, que aparece muy ligado a las dimensiones de la cultura, las mentalidades, la religiosidad, las expectativas globales de las colectividades. Una de las novedades que este enfoque introduce es la prioridad que se otorga a las manifestaciones del culto, de las devociones y de la ritualidad, como vías de entrada por excelencia para conocer la historia artística.

Se ha privilegiado, por consiguiente, la relación convento-feligrés como ámbito de estudio de las manifestaciones artísticas y arquitectónicas. Desde esa óptica, éstas han sido vistas como lenguajes de grandes proyectos religiosos cuya formulación no

perteneció exclusivamente al Convento, sino que se nutrió de propuestas e iniciativas que -con diversos grados de intensidad en cada momento- también provinieron de la sociedad, desde un ámbito que podríamos denominar el de la "religiosidad laica" y que corresponde a un sustrato de creencias religiosas que es patrimonio de las colectividades.<sup>2</sup> Se constatará entonces como la formulación de los idearios e imaginarios religiosos no corrió siempre por cuenta exclusiva de la Iglesia y las propuestas del arte religioso tampoco se agotaron en los conventos. Observaremos cómo estos circuitos entre iglesia y sociedad determinan la naturaleza de la producción artística, y dejan al descubierto el predominio alternado, en esa producción, de varias propuestas que, finalmente, llaman la atención sobre la necesidad de "desinstitucionalizar" los procesos artísticos y de redefinir los roles del arte en la sociedad.

Insistimos en la idea de que el arte es un hijo de su tiempo. En la época colonial, por ejemplo, la noción que del arte se tenía apuntaba a caracterizarlo básicamente como un quehacer sujeto a normas. Hacer algo con "arte" significaba producirlo con perfección y, en ese sentido, las "artes" se

1 Se ha adoptado el término de: Serge Gruzinski (1988)

2 Este término y los de "religiosidad popular", "catolicismo popular", son discutidos en Álvarez Santaló (1989)

identificaban con todo campo del conocimiento, incluyendo en ellas tanto a las artes liberales como a las mecánicas. En ese ámbito también era difuso el límite entre la libre creación artística y las artes industriales, tal como lo demuestra, por ejemplo, en el Quito colonial tardío, el caso de Bernardo Legarda, mezcla de artista y artesano muy vinculado al convento dominico, que además se desarrolló en todos los campos de especialización que ofrecía el mundo gremial ligado a la producción de arte religioso. Estas circunstancias pondrían en duda, por ejemplo, la conveniencia de utilizar para la época colonial la tan difundida distinción entre "bellas artes" -atribuidas a la pintura, escultura, arquitectura- y artes aplicadas. En el presente trabajo, hemos adoptado por cautela una aproximación más general, que ha permitido descubrir la existencia en el convento -a lo largo de los diversos momentos estudiados- de ejes dinamizadores de la actividad artística, cuyo influjo puede apreciarse en el conjunto y puede, también, trascender los marcos conventuales.

El presente trabajo se estructura precisamente en torno a la identificación de cinco momentos de la historia del convento dominico de Quito, en los que, de manera particular, se hace visible una propuesta religiosa predominante y su correlato artístico. Por supuesto, estos momentos no agotan la trayectoria dominica en materia artística; pero sí permiten descubrir los grandes ejes que la vertebran.

En lo que se refiere a la historia arquitectónica conventual, ésta se ha concebido en nuestra investigación como un proceso -articulado o no a los ciclos artísticos que se han logrado identificar- de formulación de

proyectos de uso del espacio que tienen que ver tanto con su uso monástico, como con los espacios de culto y de sociabilidad derivados de la relación entre convento y feligresía.

## **El archivo conventual y el tratamiento de las fuentes documentales**

El archivo conventual constituye la fuente principal de información para comprender el tipo de aproximación histórica que hemos planteado. Sólo a través de él podemos abordar la necesaria relación entre trayectoria de la institución, proyecto religioso y expresiones artísticas y arquitectónicas. En el archivo histórico del convento dominico confluyen los elementos que hacen posible esta visión; pese a que un buen porcentaje de la documentación ha desaparecido con el transcurso de los siglos.

No todos los archivos conventuales observan la misma estructura. Ella depende de la forma peculiar en que una orden religiosa organiza su vida conventual. En el caso de los dominicos esa organización es particularmente descentralizada y no presenta una esquema excesivamente vertical dados los principios democráticos que rigen a la Orden desde su origen. El archivo refleja tal situación en varios sentidos. Por ejemplo, durante la época colonial, las decisiones sobre cuestiones tales como ventas, compras, recepción de donaciones, fundación de capellanías y memorias de misas se hacían en el marco de reuniones capitulares convocadas para tratar cada caso puntual y

con la frecuencia que fuera necesaria, sin que estas reuniones tuvieran algo que ver con los capítulos generales reglamentarios o con definitorios. A ellas asistían los frailes que en ese momento estuvieran presentes en el convento, y la decisión se tomaba en tres instancias para que se pudiera ratificar la votación. El acta correspondiente a cada sesión, curiosamente, aparece protocolizada, esto es, registrada ante un escribano. Tal vez su existencia pueda explicar de alguna manera el vacío que el archivo sufre en cuanto a actas capitulares oficiales que, en otros repositorios conventuales son, por el contrario, documentos fácilmente localizables. La estructura descentralizada de la Orden también podría servir para explicar la ausencia de documentación sobre las numerosas doctrinas que en la época colonial poseían los dominicos, y que estuvieron más directamente controladas por casas conventuales menores.

También las vicisitudes históricas de los conventos son otra vía de explicación acerca de la naturaleza de un archivo. En Santo Domingo ese aspecto ha impactado de modo determinante. La inexistencia ya para fines del siglo XIX de actas capitulares, libros de profesiones, libros de doctrinas, y otros documentos de rigor, se constata en el único índice localizado sobre el archivo, que data de 1897 y es de autor anónimo. Creemos que la misma dinámica política de la comunidad pudo haber favorecido la pérdida de documentación. De un lado, las convulsiones que en los conventos coloniales provocó el sistema de la Alternativa en el siglo XVII puede explicar el fenómeno. El secuestro de actas de capítulo fue tal vez una forma de invalidar elecciones que no convenían a una de las partes. De otro lado, el

período de la reforma italiana, a fines del siglo XIX, fue posiblemente otra coyuntura para la eliminación de documentación histórica, en virtud de los importantes alcances ideológicos que ella tuvo. No es pura coincidencia que el registro de 1897 se haya efectuado apenas finalizada la Reforma, por alguien visiblemente preocupado en salvaguardar el material histórico dominico. También justifican esta tradicional situación de carestía de fuentes documentales los sendos trabajos de recopilación documental del padre Alfonso A. Jerves y del padre Vacas Galindo, ambos realizados en la transición del siglo XIX al XX con el afán de ampliar la exigua base documental del monasterio. Hay que destacar también, en este sentido, la labor del padre José María Caicedo, que tomó el hábito en 1871 (Vargas, 1982:185), y cuyas innumerables anotaciones, repletas de precisiones históricas, se encuentran tanto en el archivo como en la biblioteca. Hemos estado tentados de atribuir el índice de 1897 a su autoría.

Sobre la labor que en ese sentido desplegó el padre José María Vargas, el último gran historiador dominico, hay que mencionar que su búsqueda logró dar con ciertas actas capitulares y otro material que recopiló en la Colección de Documentos para la Historia de la Provincia Dominicana. De otro lado, por su propio testimonio, hemos constatado que el mismo P. Vargas lamentó la ausencia de varias fuentes, entre ellas, la de las actas del primer capítulo provincial de Quito (Vargas, 1942).

En cuanto a las fuentes que permiten acceso directo a información sobre la obra constructiva conventual, son especialmente útiles los libros contables del siglo XVIII

que contienen información seriada y sistemática sobre la vida económica del monasterio. Su existencia en el archivo conventual dominico no es excepcional. También otros archivos conventuales los incluyen precisamente por la vigencia en el siglo XVIII de una racionalidad financiera que no tuvo precedentes en siglos anteriores. De hecho, para épocas tempranas, a lo sumo se encuentran libros rudimentarios de cuentas de censos (préstamos otorgados por el convento), que desgraciadamente nada aportan sobre la obra arquitectónica o artística. En forma esporádica, y por intermedio de algún pleito judicial o de una solicitud de mitayos, se han localizado para esos años evidencias indirectas sobre la obra constructiva. El grueso de la documentación colonial utilizada proviene fundamentalmente de los libros de escrituras, de algún legajo de cédulas y patentes, y de los libros de cofradía. Los legajos de escrituras incorporan todos aquellos asuntos de interés del Convento oficializados ante la instancia civil del escribano, de allí que el mayor porcentaje de información se refiera a bienes del monasterio: propiedades urbanas, propiedades territoriales y rentas de censos y capellanías. El acceso a fuerza de trabajo y a feligresía indígena urbana o de doctrina también quedaba en ocasiones registrado en este tipo de documentos. Un importante atributo de este material radica en que incluye fuentes muy diversas (cartas, solicitudes, testimonios), entre las que aparecen también expedientes judiciales. Debemos señalar, por último, que los libros de cofradía han resultado extremadamente valiosos para conocer la evolución de la capilla del Rosario. Dada su independencia respecto de la contabilidad general del Con-

vento, y por el manejo privado de que fueron objeto, estos libros incluyen una pormenorización excepcional de las gestiones financieras de la cofradía y de sus actividades materiales y rituales. Para los siglos XIX y XX, en cambio, la significativa frecuencia con que aparece documentación contable e informes priorales, provinciales o de procuraduría, constituye un aspecto de gran ayuda para obtener alguna información pormenorizada sobre arte y arquitectura.

El material documental existente hoy en el archivo conventual podría clasificarse en archivo colonial y archivo de los siglos XIX (a partir de 1830) y XX. El primero se compone predominantemente de libros de escrituras y libros de cuentas, estos últimos especializados en libros de haciendas y libros de cuentas de la comunidad (siglo XVIII). Un tercer "fondo" lo constituyen los libros de cofradías. A estos tres grandes temas se podría añadir una sección de libros litúrgicos, fundamentalmente sermones. El archivo de los siglos XIX y XX, además de los libros de cuentas de rigor sobre la administración del convento y de sus haciendas, y los informes de las autoridades conventuales, presenta un valioso material conformado básicamente por correspondencia y papeles sueltos.<sup>3</sup>

3 El ordenamiento de la documentación, dentro del proyecto ECUA-BEL, se apoyó en el índice de 1897, que constituye el único referente acerca de la estructura histórica del archivo. De allí que se hayan valorizado sus parámetros organizativos (clasificación por legajos y nomenclatura) para la puesta en valor del acervo documental

## PRIMERA PARTE: LA ÉPOCA COLONIAL

### **3. ASPECTOS INSTITUCIONALES DE LA ORDEN DOMINICANA EN QUITO COLONIAL**

La acción de los dominicos en el marco de la empresa colonial no sólo se desenvolvió a nivel de la vida regular monástica. El estado metropolitano contó con la orden de predicadores para la organización inicial del gobierno eclesiástico en el Perú, cuestión que precedió a la creación misma de los conventos de esa comunidad religiosa. La cabeza del primer obispado, el del Cusco, fue precisamente el padre fray Vicente Valverde, quien estuvo presente en la matanza de Cajamarca y asistió al postrer momento de Atahualpa. Sobre él recayó también la designación de primer Protector de Indios, cargo que más tarde fue ocupado únicamente por funcionarios civiles.

A nivel eclesiástico, la ciudad de Quito comenzó por ser una mera parroquia del Cusco, y en tal condición sus dos primeros párrocos fueron los clérigos Juan Rodríguez y Francisco Jiménez, presentes ya en la fundación, y nombrados por el Cabildo en virtud del ejercicio que éste hacía del Patronato. Pero el adoctrinamiento de los indígenas de la ciudad y su entorno corrió por cuenta de los franciscanos, quienes mantuvieron el monopolio de la evangelización de esos grupos durante las tres primeras décadas de vida colonial. El clero secular controló en cambio las doctrinas que se iban conformando fuera de esa región nuclear. Pese a que su instalación en

Quito databa también de 1534, los mercenarios estuvieron, al parecer, al margen de estas primeras iniciativas.

En calidad de orden monástica, los dominicos se establecieron en Quito un año después de erigida la Provincia de San Juan Bautista del Perú, esto es, sólo a partir de 1541, fecha en la que fray Gregorio Zarazo (AM/Q, 1941) o Zuazo (Meléndez, 1681)<sup>4</sup> solicita ante el Cabildo los solares para el efecto. Para entonces, los frailes predicadores habían logrado también una destacada presencia en la región como funcionarios eclesiásticos. Por designación del padre Valverde, llegó a Quito, en el mismo año de 1541, fray Gaspar de Carvajal, para atender en calidad de Vicario General las "iglesias"

4 No es creíble la aseveración que José Gabriel Navarro hace sobre la supuesta fundación de una primera casa conventual por cuenta del padre Alonso de Montenegro que, de acuerdo a Meléndez habría llegado a Quito con Benálcazar. En primer lugar, el padre Vargas puntualiza que Montenegro sucedió a Zarazo en la dirección del monasterio ya fundado, durante la época de las guerras civiles (Vargas, 1986: 31). De otro lado, la casa a la que Navarro se refiere -apoyado en datos del padre Agustín Hidalgo Vásconez que la ubica al otro lado de la plaza de Santo Domingo (Navarro) estaba en realidad junto al sitio en que después se instalan las casas de la Audiencia (AGODE, LEG 4:277ss) y, más probablemente llegó a manos de los frailes por donación.

que allí debían organizarse. Luego de una corta estadía en la ciudad, Carvajal se sumó a la expedición de Orellana hacia el Amazonas. Otra importantísima figura dominica inserta en la oficialidad de la Iglesia fue más tarde el Obispo de Quito Fray Pedro de la Peña. Estos preladados, no obstante, actuaron casi al margen de la Orden. Durante el ejercicio de su cargo, el Obispo Peña demostró, por ejemplo, que en su política predominaron los imperativos de su cargo eclesiástico, y no los de su comunidad.

Las guerras civiles protagonizadas por los encomenderos y los grupos regalistas parecen ensombrecer la historia de los dominicos en Quito durante la década de los años cuarenta del siglo XVI. Sin embargo, una evidencia de singular importancia nos brinda información sobre su posición frente a la polémica que suscitó el problema de la encomienda. Los dominicos optaron por mantener una línea de defensa de los indígenas americanos, ganándose por ello el rechazo de españoles locales, propietarios de repartimientos de indios, que reaccionaron negándoles su apoyo, tal como se advierte por las palabras de Fray Domingo de Santo Tomás citadas en una cédula real de 1560 existente en el archivo de Quito: "muchos de los vecinos y encomenderos de yndios a causa de volver /i.e. ver/ los religiosos por los yndios, y por su conservación y defensa no están bien con ellos ni les proveen ni ayudan con sus limosnas" (AGODE; Leg.247)

Los dominicos del convento de San Pedro Mártir de Quito llegaron al año de 1557 con sólo tres religiosos en su monasterio, número que fue expresamente establecido por el capítulo provincial celebrado en ese año (Vargas, 1986:40). Se encon-

traban entre ellos el padre Rafael Segura y fray Tomás de Santamaría, quienes aparecen ya en 1553 en Quito promoviendo el sostenimiento de su corta comunidad en base a los bienes que ingresaban por concepto de las primeras capellanías<sup>5</sup> (AGODE, Leg. 247). Más tarde, en 1563, el padre Jerónimo de Cervantes, en calidad de Vicario de Nación, creó la cofradía del Rosario, iniciando con ello el espacio de culto más importante y de mayor vigencia de la orden de Predicadores en Quito.

El capítulo de 1565 incrementó a cinco el número de religiosos del convento de Quito (Vargas, 1986:50). Dos años después, en 1567, una asamblea de la comunidad reunida para decidir cierta adquisición revela los siguientes nombres de frailes del Convento de San Pedro Mártir: Alonso Gasco, como Vicario, Rafael de Segura, Juan de Sanabria, Juan Lobo, Gaspar de Palma, Rodrigo de Lara (AGODE, Leg. 4:277)

En la década de 1560, por impulso del Obispo de la Peña, los dominicos inician sus incursiones en dos campos fundamentales de su labor religiosa en Quito: la cátedra y las doctrinas de indios. Según el P. Vargas, los religiosos empezaron a dictar sus primeras cátedras en el primitivo Seminario que el Obispo estableció en la Catedral para formar presbíteros destinados a la labor doctrinal.<sup>6</sup>

5 Capellanías son fundaciones de personas particulares constituidas sobre la base de un fondo en dinero o de rentas. Están destinadas, en este caso, a sostener una capilla -a veces con entierro- y a financiar misas por el alma del fundador y sus deudos (Terán Najas, 1991 )

6 De acuerdo a Lohman Villena, los seminarios fueron creados por decreto del Concilio de Trento.

El primer maestro requerido para el efecto fue precisamente el Padre Gasco, teólogo de renombre y profesor de la Universidad de Lima. Simultáneamente, también según el padre Vargas, se habría creado en el Convento dominico un "estudentado" de carácter doméstico, bajo la dirección de fray Rafael Segura (Vargas, 1986), quien había sido Regente de estudios del Convento de Lima en 1553 (Lohman, 1990: 423). Sin embargo, tanto por el sospechoso paralelismo de ambas creaciones como por sus objetivos casi idénticos, podríamos suponer que el segundo devino en una prolongación de las primeras cátedras.

Tal parece que, salvo las de Uyumbicho y "abahalo" (AGODE, Leg.5:372), el resto de las doctrinas asignadas en el siglo XVI a los dominicos llegaron a sus manos recién a partir de 1568. En el marco de una reunión celebrada en aquel año, con asistencia del Obispo Peña, el primer presidente de la Audiencia, Hernando de Santillán y los superiores de los conventos de San Francisco, La Merced y Santo Domingo -en nombre de este último, Domingo Valdez y Rafael Segura-, se efectuó la primera gran delimitación de curatos entre el clero regular y el secular (Vargas, 1986:54). Los frailes de Santo Domingo fueron beneficiados con 28 pueblos de indios distribuidos de la siguiente manera: al Norte: Pupiales, Ipiiales, Cibundoy, La Laguna, Los Ingenios; al centro: Alangasí, Píntag, Uyumbicho, Machachi, Panzaleo, Alóag, Cansacoto, Ambato, Píllaro, Tomavela; en Azuay: San Juan Bautista del Valle y San Francisco de

Paccha; en Loja: Garruchamba, Pozul, Calvas, San Pedro Mártir de Cariamanga, Gonzanamá; en Guayaquil: Chongón y Daulc; en el Oriente: Cozanga, Atunquijo, Pachamana y Maspá (Vargas, 1962:96).

En los años de 1570 el "estudentado" se fortalece y define la naturaleza del Convento, que en la época aparece fuertemente matizada por la actividad pedagógica. El "convento y colegio de San Pedro Mártir" pasa a constituirse en la denominación usual y oficial de la casa de la orden de predicadores (AGODE, Leg 8:131ss). A las cátedras de Artes y Teología los frailes sumaron más tarde la del idioma quichua, inspirada en los lineamientos humanistas del pensamiento de fray Domingo de Santo Tomás. La enseñanza de la "lengua general del inca" fue impartida por los dominicos a partir de 1581, en primera instancia desde la casa parroquial de Santa Bárbara. Luego el colegio conventual la incorporó, conservándose imperturbable hasta muy avanzado el siglo XVII.

Con la creación de la provincia quiteña de Santa Catalina Virgen y Mártir, en 1584, la historia de la Orden en Quito sufre un giro radical. Erigido el monasterio en Convento Máximo, se ampliaron sus funciones, la comunidad experimentó un serio incremento y se introdujeron cambios significativos en la administración. La jurisdicción de la provincia dominica de Quito se extendió sobre los conventos de Santo Domingo en Cuenca, Loja, Pasto, Popayán y la Vicaría de Guayaquil (Vargas, 1986:74).

Pero, por sobre todo, el nuevo estatuto que adquirió la orden en Quito fomentó una suerte de reforma conventual que derivó en un cambio de orientación de la política religiosa, cambio al que de manera decisiva

---

Hasta entonces los estudios de gramática eran suficientes para optar por una profesión como la del sacerdocio (Lohman, 1990:421)

habrían contribuido los nuevos grupos de frailes reclutados en conventos españoles por el primer provincial para Quito, fray Jorge de Sosa, portugués.

Esa era una época en la que los dominicos de Quito ya no despertaban el rechazo de los encomenderos; aunque la antigua tendencia se mantuvo reflejada, de alguna manera, en la composición social de los feligreses.<sup>7</sup> Estos provenían de los sectores de comerciantes y de estratos sociales de extracción probablemente más popular. De hecho, entre los primeros personajes que establecieron capillas en el templo de Santo Domingo se contaron artesanos, como el caso de “Francisco López Zapatero” y su padre “Juan López el Ciego” (AGODE, Leg.8:131). Los García Rodríguez, dueños también de capillas en la vieja iglesia, no pertenecían a la nobleza encomendera (AGODE, Leg.23:315). Entre los feligreses comerciantes que también perpetuaron sus memorias en las capellanías (fundaciones de misas y altares) dominicas, se contaban, como casos más sobresalientes, Lucas de Ygor (AGODE, Leg.8), Francisco de Santamaría (AGODE, Leg.6:49) y el

más prominente de todos, el gallego Benito Cid, cuyo albacea de origen flamenco y prestigioso comerciante, Cristóbal Martín, también mantuvo estrechos vínculos con el Convento.

En 1590 se registran entre los fundadores de capillas menores dos encomenderos, el Mariscal Pedro de Ortega Valencia y Ana de Paz. Sin embargo, los tradicionales lazos que había establecido la orden sufren un cambio radical sólo alrededor de 1620, cuando la capilla de Benito Cid fue disputada por la cofradía del Rosario. Argumentando una procedencia “noble”, los miembros de la cofradía invalidaron el empeño de Cristóbal Martín de mantener la Memoria de Cid. Al parecer, en esos momentos, los comerciantes estaban siendo desplazados por unas élites coloniales en proceso de ennoblecimiento. Los frailes terminaron por favorecer a los cofrades, y la memoria de Benito Cid, que había dejado como su universal heredera a la Virgen del Rosario, se desvaneció con el tiempo. Cristóbal Martín, el albacea, dispuso finalmente su entierro en San Francisco, pese a que su benefactor había previsto que aquél fuera sepultado en la capilla del Rosario de Santo Domingo.

Paulatinamente, la cofradía del Rosario fue matizando cada vez con más fuerza los vínculos de los dominicos con su feligresía. Veremos cómo a fines del siglo XVIII, su influencia en el culto y vida del Convento fue tal que no se escatimaron esfuerzos en su acrecentamiento y consolidación a través de iniciativas adoptadas en común por los cofrades “veinticuatro” -los miembros más eminentes- y los frailes.

7 Tal vez se podría hablar de una especialización social de la feligresía de cada convento. En contraste con los dominicos, por ejemplo, los franciscanos fueron los grandes aliados del sector encomendero y también de ciertos exponentes de la nobleza inca. Estas relaciones quedaron plasmadas en las capillas menores que adornaban el templo franciscano en el XVI y que tuvieron como fundadores a individuos de esos sectores. Véase al respecto el trabajo de Sonia Fernández sobre la historia arquitectónica y artística del convento de San Francisco de Quito, elaborado en el marco del proyecto de puesta en valor del monumento que se está desarrollando en la actualidad. Roig (1983) destaca la relación entre fray Jodocko Rieke y la élite encomendera en el poder.

## 4. LA PROPUESTA HUMANISTA DE LOS DOMINICOS QUITEÑOS (siglo XVI)

Para las expectativas religiosas europeas, el "Nuevo Mundo" fue una especie de tierra de promisión. Hacia él se desplegaron las utopías mesiánicas que proliferaban en el viejo continente anunciando sin esperanza la llegada de nuevos tiempos. En la mira del pensamiento cristiano milenarista, una renovada Historia de la Salvación se hacía factible frente a las tierras americanas identificadas como tierras de "gentilidad". Los actores de la nueva gesta serían fundamentalmente los órdenes de regulares, que habían emergido ya en el siglo XIII europeo con una fuerte vocación reformadora respecto de la Iglesia.

Roig califica de humanismo paternalista, de raíz renacentista, al pensamiento que en el siglo XVI americano tenía su preocupación puesta en la humanidad indígena (Roig, 1983:28). Tal posición fue especialmente sostenida por los dominicos, quienes ejercieron una notable influencia en la orientación que adoptó la conquista religiosa de América. De hecho, los más eminentes no marcharon con la cruz junto a la espada, sino que optaron más bien por combatir la violencia generada por ese desigual encuentro de dos mundos sustancialmente distintos. Fray Bartolomé de las Casas, primero encomendero y luego fraile dominico, hizo tambalear los primeros cimientos del sistema colonial con su radical defensa de los indígenas americanos, al punto

de influir decisivamente en la misma política metropolitana hacia Indias. La consecuencia más notable en ese sentido fue la promulgación de las Leyes Nuevas, concebidas con la intención de poner límites al sistema de encomienda.

Aquel humanismo que los dominicos practicaron, manifestó una de sus aspectos de sesgo renacentista más sobresalientes en la defensa del trilinguismo, dentro del cual tenía cabida, junto con el latín y el castellano, la lengua nativa dominante (Roig, 1984:32). Es así como, de la preocupación de los frailes dominicos por el indígena surgió también el interés por la lengua quichua, cuya vulgarización se concibió como vehículo para la evangelización. El gran sistematizador de esos conocimientos fue, como ya se señaló, fray Domingo de Santo Tomás, creador de las primeras gramáticas en ese idioma.

Resulta difícil rastrear el pensamiento lascasiano en Quito, en su línea más purista. Más clara se perfila una línea neolascasiana posterior, con figuras tan descollantes como el Obispo Peña y fray Pedro Bedón, ambos dominicos (Roig, 1983). Sin embargo, ciertas actitudes casi anecdóticas de los antiguos dominicos del Convento de Quito expresan la vigencia de una importante tendencia lascasiana durante esos tempranos años, tendencia con la cual comulgaron también ciertos franciscanos de la ciudad.

Uno de los más representativos en esa línea fue el dominico fray Jerónimo de Cervantes, quien se granjeó la enemistad del gobernador de Quito, Salazar de Villasante, y de la propia ciudad, por calificar de "pecado" el proceder de los encomenderos respecto a los indígenas (Vargas, 1986:48).

Creemos que el pequeño grupo que integró la comunidad dominica de las primeras décadas participó de una tendencia en la que habría confluído tanto una ideología milenarista como el humanismo cristiano de cuño americano. Indicios de una posible confluencia de ambas posiciones se advierten en el caso del ya mencionado fray Alonso Gasco, superior del Convento de San Pedro Mártir entre 1566-67, cuya importancia como figura gravitante en la historia dominicana de Quito y del Perú ha sido desestimada. El padre Gasco presenció, y también sufrió los efectos, de una reforma religiosa emprendida por el Obispo Peña, figura clave del sistema inquisitorial en el Perú. Durante sus estadías en Lima, fray Alonso había terminado por vincularse al grupo de jesuitas y dominicos de tendencias milenaristas que encabezaba el famoso dominico Francisco de la Cruz (Vargas, 1962:80). El grupo de religiosos fue acusado de "herético" y condenado por el Obispo Peña en el tribunal de la inquisición de Lima. Un antecedente que habla en favor de la vinculación de Gasco con la línea radical se remite al motivo de su presencia en Indias. En realidad, él perteneció al grupo de religiosos reclutado en España por fray Domingo de Santo Tomás, en 1557 (Vargas, 1986:50).

El neolascasianismo de Peña sumaba a su espíritu extirpador una adhesión total a los lineamientos de la política oficial, tal

como lo expresó en su proyecto organizador del gobierno eclesiástico en Quito. Esa política de centralización llevaba implícito un distanciamiento con el clero regular, que Roig también subraya (Roig, 1984: 30). Los dominicos, por ejemplo, establecieron pleito con el Obispo por sus derechos a ciertas doctrinas que fueron otorgadas al clero secular (Vargas, 1942:29). De otro lado, el caso de Gasco, le supuso a Peña tal conflicto con la orden de predicadores que a su hora postrera el prelado dispuso, al parecer, ser enterrado en La Merced.

El padre Bedón, figura que la historiografía dominica ha consagrado principalmente en términos de su destacado papel en la historia del arte quiteño, irrumpe en el siglo XVI como una significativa expresión del neolascasianismo. Su humanismo quedó plasmado en las iniciativas desplegadas frente a los indígenas. Las ramificaciones sociales que impulsó en la cofradía del Rosario, a fines de la década de 1580, estableciendo ramas cofradiales autónomas para españoles, indígenas y negros, respectivamente, se acogían al ideal separatista de propiciar espacios de organización virtualmente autónomos para los aborígenes (la "república de indios" y la "república de españoles"), idea que también formó parte de las primeras políticas misioneras proindigenistas (Milhou, 1992). En atención a esta posición, su proyecto derivó, al parecer, en la conformación, dentro del marco de la cofradía del Rosario, de un núcleo de indígenas de élite en los que insufló la vocación "artesanal" por la actividad pictórica, cuestión que desde distintas perspectivas es sostenida por Vargas y Roig. Según éste último autor, la reivindicación de la "artesanía" como forma de la creatividad humana, era

propia del espíritu renacentista (Roig, 1984: 33). Se tratará más adelante de precisar, en relación con estos nuevos parámetros, el papel de fray Pedro Bedón en el campo artístico.

La rama indígena de la cofradía del Rosario dio lugar a la creación de una “capilla de los naturales”, que con el tiempo llegó a independizarse de la iglesia conventual. Pese a que su creación se inspiró en la del convento dominico de Lima -también vinculada a la cofradía de indios que ayudó a organizar fray Pedro Bedón-, la de Quito adquirió tal vez una mayor envergadura, tal como lo revela su localización relevante en el tramo que corresponde a la fachada conventual, orientada a la plaza. Al abrigo de esta capilla y de su cofradía los dominicos reprodujeron durante cerca de tres siglos la antigua relación establecida con el mundo indígena, aunque cada vez en nuevos términos. Para el siglo XVII se la conocía bajo la denominación de “cofradía del rosario de nazarenos”, por la importancia que adquirió el altar de Jesús Nazareno de la capilla de “naturales” a propósito de la Semana Santa, fecha en la que los indígenas organizaban su célebre procesión anual (Rodríguez Docampo, 1650).<sup>8</sup> Pero la cofradía perdió tempranamente su antigua exclusividad étnica, y llegó a poseer un fuerte componente mestizo, sin excluir morenos y blancos. El único libro que el archivo dominico posee sobre esta agrupación data de 1774, y revela esta composición heterogénea, aunque, en su conjunto, popular de la

cofradía. De todas maneras, antiguos apellidos de linajes indígenas se registraban todavía a fines del XIX entre los priostes elegidos para organizar la celebración.

El perfil humanista del pensamiento dominico no se desvaneció, como factor gravitante, sino a fines del siglo XVII. Para la época en cuestión, los exponentes de esa tendencia en el Convento de San Pedro Mártir son esporádicos y, por lo mismo su presencia resulta plenamente identificable. Hemos logrado detectar la importancia que en esa línea tuvo fray Ignacio Quesada, impulsor de la restauración de la cátedra de quichua en el marco del nuevo colegio San Fernando durante la segunda mitad del siglo XVII. De hecho, Fray Ignacio fue más allá y proyectó la creación en Quito de un “colegio seminario de indios” -con el título de San Luis Beltrán o de Santa Rosa-, al estilo del existente en el Cuzco. Introducidos los indígenas en “la misma política que se crían los españoles”- decía el fraile- y separados de sus ambientes naturales, podrían ser medios más persuasivos y eficaces para cristianizar a los “yndios infieles” (AGODE, VG.1692). Esta tendencia de los dominicos de Quito resulta excepcional por cuanto había sido generalizada la oposición a la creación de un clero indígena, rasgo del espíritu paternalista de la iglesia hispanoamericana (Milhou, 1992). No obstante, en un momento en el que el tratamiento de la cuestión indígena, por parte de la política colonial, ya no requería la mediación de los caciques, que habían sido arrastrados a su vez por el ocaso del liderazgo indígena, la propuesta de Quesada resultaba anacrónica. El Consejo de Indias antepuso a una decisión favorable el problema de la consecución de rentas para sostener la cátedra, y,

8 La cruz de piedra que hoy está colocada en la plaza remodelada de Santo Domingo fue obra de la cofradía de nazarenos, tal como reza su inscripción fechada en 1627

en ese sentido, el Estado colonial apareció muy poco dispuesto a sacrificar su Real Patrimonio. Por la lista de asignaturas que impartía el Colegio San Fernando, y que consta en sus estatutos, se puede concluir que la cátedra de quichua no llegó a incorporarse. Sin embargo, la actual existencia del colegio San Luis Beltrán podría remitir de alguna forma, que por hoy ignoramos, a esa remota iniciativa frustrada de fines del siglo XVII. En la misma línea, y también sin lograr ningún resultado, el padre Quesada puso a consideración del Monarca la necesidad de erigir un convento para "religiosas indias" (AGODE, V.G. 1692).

### **El arte al servicio de la evangelización: la propuesta idoloclasta**

¿De qué manera el pensamiento humanista dominicano incidió en la naturaleza de la producción artística que la orden auspiciaba durante el siglo XVI? La preocupación por el indígena, característica del pensamiento humanista del siglo XVI, fue, como hemos visto, visible en el más destacado artista dominicano del siglo XVI, el criollo Pedro Bedón, cuya labor artística se enmarcó precisamente dentro de las políticas de evangelización. De hecho, la cofradía del Rosario, en su rama indígena, estuvo destinada a iniciar a los nativos en las artes pictóricas occidentales, y todo ello con fines proselitistas. Entre sus alumnos se contaban célebres nombres -tales como el de Sánchez Gallque- que lograron una importante presencia dentro del arte quiteño.<sup>9</sup>

Inspirado en la tendencia manierista italiana del jesuita Bernardo Bitti, de quien fue discípulo mientras permaneció en Lima, Bedón habría adoptado de aquél la idea de usar las representaciones pictóricas como recurso de difusión de temas cristianos. El hermano Bitti había sido expresamente llevado al Perú por los jesuitas con la misión de difundir una pintura que sirviera a los propósitos de la evangelización en el Nuevo Mundo, y la pintura mural, género en el que también destacó Bedón, se extendió precisamente amparada por esa iniciativa. Una de las obras connotadas de Bitti fue la de los murales para la capilla de indios de la Compañía de Jesús en Cuzco (Mesa y Gisbert, 1982: 234).

La trascendencia que el trabajo artístico de Bedón tuvo en la época quedó bien expresada en palabras del cronista dominicano fray Juan Meléndez, en 1681:

*...se ocupava en pintar quadros de Christo nuestro Señor, y de su madre Santíssima, y otros Santos, que hacía con gran primor, y se hallan pinturas de su mano en la Provincia de Quito, y en el Convento del Rosario de Santa Fe del Nuevo Reyno, que en su modo descubren, y manifiestan la devoción del Pintor... (Meléndez, 1681: 568)*

res: "Andrés Pintor" (Sánchez Galque según el P. Vargas), "Alonso Chacha pintor", "Antonio pintor y Joseph su hijo", "Francisco Gocial pintor", "Felipe pintor", "Jerónimo Velcachopintor", "Juan Diez Sánchez pintor", "Sebastián Gualoto pintor", "Francisco Guajal pintor", "Juan Greco Vásquez pintor" (Vargas, 1983:53). Según el P. Vargas, esta lista está incluida en el primer libro de la cofradía del Rosario, abierto por el P. Bedón en 1588. Nosotros no hemos tenido acceso al libro porque el archivo conventual no lo incluye y, hoy por hoy, se desconoce su paradero.

9 La lista de cofrades incluía los siguientes pinto-

Desafortunadamente, la posteridad nos ha legado muy pocas obras del dominico quiteño: la pintura mural de la famosa iconografía de la Virgen del Rosario, difundida por él en Quito -y que fue trasladada en 1915 desde su sitio original en la antigua recoleta dominica al templo del convento máximo y una reproducción del rostro de la Virgen que aparece en la portada del primer libro de la cofradía del Rosario, hoy desaparecido. Estas escasas obras identifican a Bedón, ante todo, con la iconografía mariana del Rosario y, de hecho, la célebre imagen a la que consagró su habilidad como pintor, expresa por sí misma mucho de la naturaleza de su propuesta doctrinaria que, como la de Bitti, adoptó los temas oficiales de la política religiosa (Klein, 1984: 112), marcando también con su influencia la producción de los artistas nativos en Quito, claramente sesgada por una tendencia europeizante.

Pero este fenómeno no se circunscribió a Quito. Sucedió tanto en México (Milhou, 1992) como en el Perú. Las fieles reproducciones que los indígenas hicieron de las iconografías cristianas fueron tan sorprendentes que despertaron la admiración de sus contemporáneos. Sabemos por Teresa Gisbert que al abrigo de los talleres que crearon los frailes y algunos maestros europeos, se formaron diestros artistas nativos que pueden ser considerados como idóneos exponentes de las escuelas flamenca, española y manierista. En Quito, un destacado representante de esta última tendencia fue Andrés Sánchez Gallque (Mesa, 1960: 386), discípulo de Bedón, precisamente, cuya obra puede dar buena cuenta de la propuesta artística de su maestro y de la importante influencia que ella tuvo en el arte quiteño.

Sin embargo, hay que recordar que la iconografía oficial de la evangelización no se sujetó sin más a la temática cristiana europea. Las iconografías marianas, por ejemplo, jugaron, a nivel de lo que Gruzinski ha denominado la "colonización del imaginario" (Gruzinski, 1988), un importante papel por las facilidades que brindaron para tender puentes entre el mundo religioso nativo y el occidental. Los famosos sincretismos americanos, como el de México entre la Virgen de Guadalupe y la antigua diosa madre Tonantzin (Lafaye, 1988: 89), o el del Perú entre la Pachamama y la Virgen del Cerro de Potosí, antes que pruebas de una supervivencia clandestina u oculta de los temas religiosos prehispánicos, habrían constituido resultados de estrategias desplegadas por la iglesia en el marco de su conquista espiritual. Pero ésta ya no es una historia del siglo XVI. Según Gruzinski, en México este fenómeno se dio bajo la cobertura de un proyecto religioso propiamente barroco, que difundió los cultos cristianos rompiendo con la política idoloclasta de los misioneros del siglo XVI y promoviendo el despertar de una sensibilidad idolátrica latente que se sostenía en antiguos imaginarios indígenas. El culto que encarnó tal proyecto en la Nueva España habría sido precisamente la Virgen de Guadalupe. (Gruzinski, 1990)

En el siglo XVI de hecho predominó el proyecto extirpador. Los estudios que Enrique Urbano ha emprendido sobre el caso peruano advierten que ya en esa época el proceso de colonización del imaginario religioso indígena buscaba afectar niveles muy profundos de la cosmovisión nativa. Tal es el caso de la creación del Viracocha mítico, resultado del empeño de los misio-

neros por encontrar equivalencias andinas para el único Dios creador cristiano (Urbano, 1993). Al igual que en México, la evangelización emprendida por los primeros misioneros en el Perú tuvo un fuerte componente idoloclasta, caracterizado por la tendencia a erradicar toda huella de formas religiosas precolombinas (Ibid: 22). De acuerdo a Milhou ni siquiera los frailes "etnógrafos" de vocación se vieron libres de esta tendencia, aunque frente a los más ortodoxos hayan planteado una valorización de elementos culturales nativos. En los frailes predominaba, por sobre todo, el temor a los sincretismos que se operaban en el propio mundo religioso indígena, producto de la tendencia de los nativos a incorporar los dioses cristianos en su propio panteón (Lafaye, 1988:59). Frente a ello, los misioneros aplicaron, en diversos grados de intensidad, el criterio de la *tabula rasa*.<sup>10</sup> A ello hay que añadir que en el ámbito andino, a diferencia de lo ocurrido en Nueva España, los españoles no habrían encontrado correspondencia entre las formas y conceptos representacionales nativos y los suyos propios (Cummins, 1993:88,91)<sup>11</sup>

10 No hay que olvidar, sin embargo, que la propia mecánica de la evangelización produjo efectos contrarios a los deseados. Milhou llama la atención sobre el papel protagónico que tuvieron los indígenas en su propia evangelización. Los indios de iglesia -el fiscal, el cantor y el sacristán- participaron activamente en la difusión de los ritos cristianos, favoreciendo por esa vía fenómenos de sincretismo a espaldas de las propuestas oficiales (Milhou, 1992:24)

11 De todas maneras la obra de Gruzinski aborda también el problema y encuentra una sustancial diferencia entre ambos imaginarios religiosos (Gruzinski, 1990). Representar lo sobrenatural, por ejemplo, imperativo propio del arte cristiano,

Como ya hemos visto, la política idoloclasta se reflejó en el campo de la plástica, en las imágenes creadas para la adoración. Pero, una cosa fue la doctrina y su representación oficial, y otra, la recepción que ella tuvo en el medio devocional indígena, medio en el cual la propia religiosidad con seguridad encontró soluciones sincréticas, como habría sido el caso de la fusión que se hizo durante el siglo XVI entre la Virgen de Copacabana, la Virgen del Rosario y Nuestra Señora de la Peña de Francia, fenómeno que se aprecia con claridad en uno de los grabados que Guamán Poma dedica al tema. Una explicación ingenua podría atribuir el hecho al poco conocimiento que los indígenas tenían de las iconografías marianas. Pero el asunto es más complejo y expresaría, en realidad, la coexistencia de elementos procedentes de dos sistemas distintos de representación religiosa -el imaginario nativo y el imaginario cristiano- condenados en ese caso a no encontrar equivalencias entre sí.

Desde esa perspectiva, no resulta válido tender puentes entre las representaciones artísticas prehispánicas y el arte colonial con el propósito de encontrar supuestas "supervivencias" de rasgos artísticos indígenas que se han querido apreciar como formas de resistencia, como bien lo señala Cummins (1993: 88). Al incursionar en el Arte pictórico occidental los pintores nativos de los Andes se estaban iniciando en

difícilmente habría tenido cabida dentro de la mentalidad religiosa indígena, puesto que las divinidades nativas estaban estrechamente relacionadas con el mundo terreno, pudiendo adoptar además una variedad de formas que resultaban inconcebibles para los europeos.

una modalidad de expresión artística que no había tenido precedentes en su mundo. No hay que olvidar que la imagen occidental -con su gran carga de antropomorfismo- fue una forma representacional ampliamente difundida por disposición del Concilio de Trento, que la consagró como recurso persuasivo por excelencia (López-Baralt, 1992:16). Lo extraños que resultaban los modos de representación europeos para los indígenas de Quito, por ejemplo, es algo que se manifiesta en la misma naturaleza de las disposiciones que los concilios quitenses hacían en materia de evangelización. La constitución 53 del primer sínodo de Quito, de 1570, disponía: "...y si tuviesen imágenes profanas se les quiten; y si tuviesen crucifijos imágenes de Nuestra Señora o de los Santos, *les den a entender a que aquellas imágenes es una manera de escritura que representa* (las cursivas son nuestras) y den a entender a quien representa y que las han de tener en mucha veneración y cuando rezaren a las imágenes que pasen adelante con el entendimiento a Dios, a Santa María y a los Santos, como lo ha declarado el Santo Concilio Tridentino" (citado en Vargas, 1978: 23)

En realidad, la colonia significó para los nativos un viaje sin retorno. Su misma relación con el pasado y las reales posibilidades de configurarlo asumieron, a partir de allí, formas coloniales (Espinosa, 1989). Tan profundamente fueron transformados sus sistemas de representación, que los objetos artísticos andinos derivarían en puros elementos iconográficos, incorporados a un sistema europeo de representación simbólica sólo como referentes de una "andinidad" (Cummins, 1993:121-122). Pero, también en ese viaje sin retorno, los indíge-

nas adoptaron los lenguajes coloniales para formular propuestas renovadas y, en algunos momentos, alternativas al arte oficial. Cummins, demuestra para el caso del Perú, cómo la imaginería prohibida por la extirpación se concentró, con nuevas formas y contenidos simbólicos, en los Keros y tejidos, constituyéndose durante la colonia en un arte popular alternativo (Cummins, 1993:134).

En esta misma línea tal vez se puede explicar el desarrollo en el alto Perú de un arte popular mestizo que se abre camino a fines del siglo XVII, justamente como alternativa al arte de los gremios oficiales. De otro lado, consideremos el papel de los caciques en el campo de la plástica. La "ofensiva artística" desplegada por los curacas peruanos desde fines del siglo XVII tuvo el propósito de afirmar su presencia en la sociedad virreinal, sin constituir, según Stastny, un retorno a lo prehispánico -cosa que, cuando se la hizo, siempre fue de manera fraccionaria y parcial-; sino una recuperación de la versión occidentalizada del repertorio mítico andino que manejaba la nobleza indígena (Stastny, 1992).

La ausencia de este tipo de variantes indígenas o mestizas en el arte quiteño ha despertado siempre grandes interrogantes en el medio historiográfico ecuatoriano. Recientes reflexiones han atribuido el fenómeno a una actitud, de parte de la sociedad indígena, de sometimiento pasivo o debilitamiento cultural (Kennedy, 1993). Creemos, por nuestra parte, que existe una mejor vía de explicación, inspirada en las anteriores consideraciones. De un lado, habría que tomar en cuenta la posibilidad de una vigencia más prolongada de la política idoloclasta en Quito, dada la influencia ininterrumpida

que allí tienen, hasta mediados del siglo XVIII, las ordenes regulares, herederas de los primeros misioneros. A ello que hay que añadir el gran predominio que tuvo aquí la propuesta jesuítica contrarreformista con sus rígidas formas de control sobre el imaginario religioso, aunque éste es un tema sobre el que aún no se pueden hacer afirmaciones absolutas. Y fuera del orden estrictamente religioso, creemos que se debe tomar en cuenta la diferente naturaleza del mercado indígena de arte entre las regiones andinas. La demanda y la capacidad de consumo de arte de las élites indígenas en Perú y Charcas<sup>12</sup> no poseía equivalente en Quito, en dónde los caciques locales no jugaron dentro de la sociedad criolla un papel semejante al de sus similares peruanos, ni la sociedad indígena le otorgó a la plástica un rol tan importante en la valoración de una identidad. Hay que tomar en cuenta que los grandes liderazgos indígenas de Quito vivían ya su ocaso precisamente a fines del siglo XVII (véase Powers, 1991, Espinosa, 1989). Y aunque vinculados al movimiento de Alonso Inga de fines del siglo XVII, estudiado por Carlos Espinoza, aparecen lienzos quiteños inspirados en un tipo de propuesta artística similar a la de los caciques centroandinos (Espinosa, 1989), nunca su número e importancia alcanzaron proporciones semejantes a las de sus vecinos.

Y, por último, ¿cómo explicar que la iconografía mariana de Quito no observe los sincretismos que la iglesia sí fomentó en el caso de Perú y México? Creemos que

en Quito los frailes misioneros no desplegaron el mismo esfuerzo etnográfico que en el Perú y en ello habría jugado algún papel la generalización del uso del quechua, con lo cual el imaginario religioso norandino quedó silenciado, intraducible. Además, vírgenes de devoción masiva como las del Quinche, o de Guápulo plantean en sus mitos fundacionales la victoria sobre la idolatría. Y en el caso de la Virgen del Rosario, hemos visto ya que los sincretismos se operan en su devoción y no en el imaginario.

La colección dominica presenta sólo dos obras que de manera clara revelan una intencionada evocación de elementos nativos. Una de las iconografías marianas menos tomadas en cuenta, la de "la Virgen del Rosario de las mandas" -título atribuido por nosotros- incluye elementos excepcionales en lo que respecta al arte quiteño: un cintillo de clara evocación indígena en la cabeza del Niño, y vestimentas de tipo rígido y piramidal de un hieratismo muy andino. Además, el faldón de la Virgen aparece plagado de fetiches y "mandas" que evidentemente pertenecen al imaginario popular (foto 1). Esta representación estuvo talvez vinculada al temprano siglo XVII, época en la que el tema indígena tenía, como ya lo hemos señalado, una importante vigencia social y política; y quizás perteneció a la capilla de Naturales.

Otra iconografía que reúne elementos parangonables es la de la "Virgen de la leche", perteneciente a la misma colección dominica, en la cual se ha creído advertir una influencia cuzqueña por el tipo de atado del Niño y el pañolón de la Virgen, ambos aborígenes.

12 Sobre la demanda de pintura cuzqueña durante el siglo XVIII entre los indígenas del alto Perú véase Gisbert (1987):14 y Burga (1981:250)



Foto 1. "Virgen del Rosario de las mandas"

## Los temas renacentistas

Un interés unilateralmente enfocado hacia la iconografía religiosa ha deslindado los temas artísticos profanos de las preocupaciones de los estudiosos del arte quiteño. Si alguna consideración se les ha dado, ha sido sólo desde su subordinación al arte ornamental, en el que aparecen como elementos decorativos, así los mascarones, gárgolas, atlantes, etc. Sin embargo, creemos que su importancia rebasa a momentos la mera función decorativa, develándose como una significativa veta del arte quiteño, que podría ser apreciada de manera más autónoma. Al parecer, fueron los siglos

XVI y XVII los que crearon un ambiente más propicio para la profusión de estos temas. En primer lugar, las conexiones manieristas con el espíritu renacentista favorecían la vigencia de temas profanos procedentes de la mitología clásica. Para el caso de Santo Domingo, encontramos que en la década de 1560, el padre Jerónimo de Cervantes tenía su celda "todo pintado y colgado por las paredes tablas de Flandes de historias profanas de Héctor y Aquiles" (Vargas, 1986:48), evocando tal vez los ambientes principescos europeos del siglo XVI. Este dato además descubre una interesante línea de influencia flamenca en el arte quiteño. En otro contexto, y como prueba de la difusión de estos temas a nivel de ámbitos privados laicos, tenemos el caso de Antonio de Villegas, feligrés de los dominicos, quien declaró en su testamento haber poseído: "treinta y seis cuadros de imágenes y entre ellos las doce sibilas" ubicadas en la "sala y cuadra" de sus aposentos (AGODE, Leg.6:63). El tema de las sibilas, extraído del "mundo antiguo", había sido fervorosamente adoptado por el cristianismo temprano (Sebastián, 1981: 262). La estatua de Neptuno, colocada en la pila principal del convento de la Merced a mediados del XVII, es otro importante ejemplo de la pervivencia de las formas clásicas autónomas en el mundo artístico de Quito.

La posible relevancia de la iconografía profana en el siglo XVI quiteño, podría resultar un elemento que contribuya a definir la atmósfera artística que la ciudad poseía en las primeras épocas. Nos parece tentador pensar que los cuadros del padre Cervantes hayan podido representar una tendencia más generalizada. Pero, de todas maneras, la presencia de esos temas en los espacios



Foto 2. Atlante

domésticos del Convento sugiere que por lo menos allí su difusión era habitual. Tal vez expresando una influencia, aún poco valorada, del manierismo flamenco en el

convento de Santo Domingo, han quedado como testimonio las enigmáticos “atlantes” y “cariátides”, cuya procedencia ha permanecido en el misterio (foto 2). Martín Soria, quien al parecer visitó el Convento en los años 50 del presente siglo, encontró que aquellas formas fantásticas eran reproducciones de los grabados de Jan Vredeman de Vries, cuya obra se publicó por Jode en Amberes, en 1565, con el título *Cariatidum vulgus termas vocat five athlantidum* (Vargas, a: 52). Coincidimos con el autor en pensar que estas obras procedieron de algún antiguo retablo.<sup>13</sup>

Sospechamos que los impulsos para la evocación de mitologías son múltiples y no sólo se canalizan por virtud de la vigencia de estilos artísticos. Para citar un aspecto, sabemos que el arte hispanoamericano dio cabida a representaciones mitológicas que surgieron en el marco del pensamiento milenarista y que, por lo mismo, aparecen profundamente vinculadas con idearios religiosos arcaicos. Santiago Sebastián descubre esta raíz, por ejemplo, en el columnario fantástico del convento franciscano de Huejotzingo, en México, cuyas formas remiten al mítico templo de Salomón (Sebastián, 1981: 278). Nos preguntamos si en las cariátides ya mencionadas se podría verificar este tipo de reminiscencias, que fácilmente se habrían desarrollado bajo la cobertura de un antiguo pensamiento milenarista dominicano.

13 Tal vez de allí las arrancaron durante la “reforma italiana” para decorar las estanterías de la nueva biblioteca, tal como se puede apreciar en una fotografía de la época.

## 5. LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO CONVENTUAL (siglos XVI-XVIII)

### El convento “primitivo”

Cuando los dominicos establecieron su monasterio en Quito en 1541, la zona que ocuparon en la Loma era entonces marginal, y estaba rodeada de una ocupación de características más bien rurales. En realidad, la urbe se había desarrollado preferentemente alrededor del primitivo núcleo indígena, centro de la ciudad inca, que quedó inscrito en la parroquia de San Sebastián, y a partir del primer núcleo hispánico, a cuya sombra creció la zona de Santa Bárbara y el entorno de la plaza mayor. En definitiva, dos formas de apropiación del espacio culturalmente distintas tuvieron vigencia en aquellos años, generando un crecimiento urbano concentrado en el sector sur del recinto de la ciudad y en el sector occidental. El asentamiento indígena atrajo la traza española por el acceso que brindaba a recursos estratégicos: el “tianguéz” o mercado indígena, que tradicionalmente había articulado circuitos de intercambio a nivel regional e interregional, y una vía prehispánica principal, camino de ladera que cruzaba por la actual Benalcázar y vinculaba entre sí los conglomerados indígenas situados entre Cotocollao y Chillogallo (Terán Najas, 1992).

Por otro lado, la instalación del núcleo hispánico en la zona mencionada presentaba, al parecer, mayores condiciones topo-

gráficas para la expansión del primer asentamiento y de los dos primeros conventos, San Francisco y la Merced. De todas maneras, la temprana saturación de estos espacios y su estrechez se manifiesta a propósito de la concesión de terrenos marginales al convento de Santo Domingo en 1541. Y son precisamente las difíciles condiciones de expansión que esos solares presentaron, flanqueados por pendientes pronunciadas en dirección a las quebradas de Ullaguanaguayacu (después de Jerusalem y actual 24 de mayo) y de Manosalvas (bajo la actual calle Pereira), las que explican la existencia de un primer convento dominico de reducidas dimensiones. Hacia el oriente, y desde el patio del actual noviciado, existía además un profundo declive fácilmente apreciable hoy.

En esos primeros años, la situación de la Loma era de aislamiento respecto del núcleo central. Todo parece indicar que la población se servía aún de vías prehispánicas de entrada a la ciudad, cuyo uso estuvo vigente, con exclusión de otros caminos principales, tal vez hasta la década de 1550-60. Esto significa que la conocida ruta por la actual Maldonado se privilegia en épocas más tardías. El mejor indicativo de ello es la localización de las carnicerías. Estas estuvieron, en primera instancia, detrás de la Catedral, y luego en la plaza de Santa Clara, lugares que indicaban su asociación con el

antiguo camino. Se advierte entonces que la dinámica de la ciudad se aglutinaba alrededor de ejes que no incorporaban el sector de la Loma todavía.

Sin embargo, esto no quiere decir que la zona haya carecido de algún tipo de ocupación. Los estudios arqueológicos (Buys, 1990) plantean una filiación de los sitios funerarios prehispánicos del Convento de Santo Domingo con el período de Integración. Para conocer el patrón colonial temprano contamos con las evidencias de un asentamiento de "anaconas de la loma de Santo Domingo", que constan en un padrón de indígenas de San Sebastián, fechado en los años de 1582 aproximadamente (Salomon, 1980). No se puede aún concluir sobre los orígenes de este grupo, cuya presencia puede dar cuenta, tanto de indios yanaconzados inicialmente por los incas, como de indios organizados como tales en la Colonia, con propósitos tributarios. La misma instalación del convento habría originado en su entorno el establecimiento de indios oficiales como sucedió con el convento franciscano. Tenemos evidencia, por ejemplo, de la existencia de "indios panaderos de dicho convento" de Santo Domingo que vivían en un solar a sus espaldas (AGODE, 1690:24). De todas maneras, estos datos en conjunto sugieren una línea de continuidad ocupacional aborigen, desde épocas prehispánicas, en el sector de la Loma. Durante los siglos coloniales el barrio presentó una composición social heterogénea, matizada por un componente eminentemente popular.

Hasta la década de 1580 el sector de la Loma perteneció a la parroquia de San Sebastián, creada por el Obispo de la Peña en 1568. Su inscripción en esta jurisdicción

parroquial daba cuenta de la existencia de un poblamiento aún poco significativo en el sitio. Al igual que en el resto de aquella estructura urbana en formación, en la Loma la segregación social del espacio aún no constituía un fenómeno visible. En la descripción de los límites de San Sebastián, que su párroco hace una década después de fundada la parroquia, la "calle de la Loma de Santo Domingo" aparece como un lugar de "caseríos de españoles e indios". Se registran también la "calle del Mesón hasta la cruz y de allí avaxo, hasta el molino de don Rodrigo Núñez de Bonilla, con todas las caserías e bohíos que hay, aguas vertientes al río Machángara" (Estupiñán, 1988).

El desarrollo de la plaza de Santo Domingo habría estado vinculado a la instalación del Convento, en 1541. Sin embargo este hito religioso no fue el factor determinante en la evolución de aquel importante espacio público. Tampoco el barrio de la Loma creció exclusivamente al amparo del Monasterio. La misma calle Rocafuerte, cuya creación asocia Vargas a la necesidad de comunicar la cantera con la fábrica de Santo Domingo, al parecer fue abierta solo en 1551, es decir diez años después, y con el propósito de atender intereses que no emanaban exclusivamente de los frailes. En realidad, la petición oficial la hizo Núñez de Bonilla, que poseía propiedades en el sector.

El convento provisional que los frailes edificaron en un inicio estuvo probablemente entre los actuales patios del colegio de San Fernando y del claustro principal -hipótesis que se origina en los estudios arqueológicos (Buys, 1990)-, única área relativamente regular. Sólo el paulatino control que el monasterio fue ejerciendo

sobre su entorno inmediato y la propia dinámica de organización del espacio urbano, brindaron las condiciones apropiadas para la expansión del conjunto edificado. Aparentemente, los frailes intentaron ganar terreno, en primera instancia, hacia el sur y oeste, seguramente por una mayor accesibilidad topográfica, lo cual explicaría la reubicación posterior del claustro y templo, y la expansión de este último hacia la plaza a fines del siglo XVI.

Las posibilidades de expansión estuvieron directamente relacionadas con el acceso a la propiedad de solares en el entorno, más que con concesiones oficiales de tierras. Creemos que el convento debió esperar algunas décadas para que por el sistema de legados y limosnas llegaran a sus manos estas tenencias. Una escritura de 1605 evidencia la posesión en manos de los dominicos de propiedades que para entonces estaban aún “yermas” y sin edificar. Este dato revela además la preocupación de los frailes por incorporar el espacio conventual en la dinámica de la ciudad, puesto que se deshacen de un pequeño solar situado a las espaldas del monasterio por estar “desviado y fuera de todo trato y comercio”, actividades éstas que, por supuesto, estaban concentradas en la plaza.

La única fuente localizada en el archivo que describe la situación arquitectónica del complejo conventual antes de mediados del siglo XVII -puesto que allí se ubican las primeras menciones, en la Relación de Rodríguez Docampo (1650)- es una Probanza que emite el Convento entre 1604-1607 para que se le otorgue la limosna de vino, aceite, “medicinas y dieta” a que tenía derecho de acuerdo a cédulas reales promulgadas en ese sentido. A esa petición,

añadían los frailes la de una asignación de indígenas para el trabajo de edificación del Convento y para la labranza en sus haciendas.

La Probanza surge en un momento decisivo en la transformación del conjunto arquitectónico. Se desprende del análisis del documento en cuestión que antes de la edificación actual existieron dos etapas constructivas previas, que no pasaron de constituir intentos por habilitar de alguna manera un espacio conventual, frente a la dificultad de expandir el solar inicial y a la carencia de recursos. La etapa inicial toma como punto de partida la llegada de los dominicos a Quito, y se prolonga hasta 1560-1570, años en los que se habrían emprendido nuevas edificaciones a iniciativa del padre Jerónimo de Cervantes, quien a decir del padre Vargas, “con ayuda de los mitayos mejoró la habitación de los religiosos y adaptó, siquiera provisionalmente, un local para el establecimiento del noviciado” (Vargas, 1942:36), y cercó el terreno conventual (Vargas, 1986:48). De allí arrancarían una segunda etapa, que se extiende hasta los 1620, década que se ha fijado como punto de partida de la construcción del convento actual, excluyendo el templo.

No debe sorprender la lentitud que se advierte en la trayectoria arquitectónica del monasterio hasta la plasmación del monumento final. En realidad, la construcción de una casa conventual era obra de la comunidad de religiosos y, en la perspectiva de la reproducción de esa comunidad, supera la escala de vida de los individuos que en ella se involucran. Los fondos, de otro lado, nunca fueron suficientes para levantar proyectos tan gigantescos de una sola vez. Por lo menos en épocas previas a la consolida-

ción económica del Convento, a partir de principios del siglo XVII, las obras iniciadas con esa intención -posiblemente la del padre Cervantes- terminaron siendo parciales. Como resultado de estas contingencias, para los años de 1604-1607, fechas de la Probanza, el estado constructivo revela la coexistencia de edificaciones que en conjunto hacen una suerte de primer claustro, y que se remontan tanto a la etapa "primitiva" como a la del proyecto impulsado en 1560-70. A ello hay que añadir la "iglesia nueva", que está en plena construcción durante esos años y que, al parecer, fue concebida en principio como un elemento compatible aún con el primer claustro en construcción.

De entre los testimonios que la Probanza contiene, el de Melchor de Villegas -"como persona que ha hecho muchas obras y edificios de casas"- resulta uno de los más válidos para conocer el estado material de la casa conventual a inicios del siglo XVII. Según este testigo, la casa tenía solamente "un cuarto alto acavado que es el que cae a la plaza y éste está abierto como una granada por muchas partes de los temblores". Y añade "los demás cuartos que tienen son vajos e biexos u de tapias que para poder habitar en ellos no son, y este testigo a visto está la cámara de novicios cayéndose y todo apuntalado que es lástima vello" (AGODE, V.G. 1604). Movido por esta situación que afectaba directamente a dos hermanos suyos, dominicos, Villegas solicitó al Prior se les mudase a otra celda, pero sin éxito alguno por que el Convento no disponía de más. Expresamente se señaló que el monasterio aún tenía por construir "la casa claustro refectorio dormitorio de novicios y otras oficinas" (AGODE, V.G.

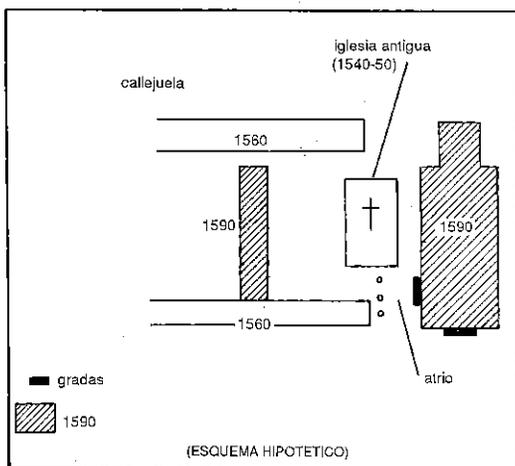
1604). Otro testigo, el regidor Miguel Fernández de Sandoval, opinaba que para habilitar esos cuartos viejos era necesario "sacallos de cimientos desde sus principios", es decir, rehacerlos enteramente. Creemos que el tramo hacia la plaza correspondía a un ala antigua de dos pisos concebida por el P. Cervantes y cuyo suelo original estaría bajo el actual corredor occidental. Huellas de otro corredor coetáneo se pueden hallar bajo el actual paso al Colegio San Fernando.

Tal como lo plantean las hipótesis arqueológicas, estos tramos occidental y oriental habrían integrado un claustro anterior notablemente desplazado hacia el norte, en función también de la virtual ubicación de la iglesia primitiva en la mitad sur del jardín principal actual. Hay que señalar, no obstante, que esa primera iglesia no estuvo vinculada a la obra iniciada en 1560-70. El primer dato que de ella tenemos se remonta a 1553, lo cual da cuenta de su relación con los edificios primitivos, de cuyas características también participaba. Como "baja, bieja y angosta y muy estrecha e abierta de los temblores e no tan decente", la calificó Ramírez de Arellano en 1604. De todas maneras, esta pequeña iglesia tuvo una prolongada vigencia hasta su derrocamiento, probablemente situado a fines de la década de 1610.

El emplazamiento del claustro antiguo al que nos hemos referido se habría mantenido así hasta 1590, década en la que el proyecto de edificación del templo actual propicia, en relación con este nuevo hito, un reencuadramiento del conjunto, desplazándolo hacia el sur. Así habría surgido el tramo transversal norte, destinado a refectorio (Véase Buys, 1990).

El proyecto de vincular el antiguo claustro, aunque reorientado y modificado, a la "nueva iglesia" se mantuvo aparentemente hasta 1610-20. Durante la primera década del siglo XVII, tal como se aprecia en la Probanza, se pensaba en desechar los cuartos más antiguos y la iglesia vieja. En consecuencia, hasta fines, o más, de la segunda década el ensamblaje del claustro con el templo se habría dado a través de un atrio, de cuya presencia hablan probablemente las columnas transversales que se encontraron enterradas en el lado sur del corredor occidental. El atrio dejaría al descubierto, hacia la plaza, la fachada de la puerta lateral norte de la iglesia, hoy clausurada y cubierta hacia el patio interior por un retablo. La prueba de que esta puerta fue concebida para la exhibición pública se constata en sus dimensiones y ornamentación: el dintel de piedra - que aún se aprecia por sobre el entablado del segundo piso a la entrada del coro-; los detalles de la gárgola y otros elementos situados a una altura considerable respecto del dintel, y que seguramente tendrán su contraparte en el lado opuesto, hoy cubierto por la techumbre del tramo occidental del claustro. Hay que destacar que las columnas enterradas mantienen una dirección simétrica respecto a la puerta.

La hechura del nuevo claustro terminaría por suprimir el antiguo atrio, pero, a la vez, propiciaría sin duda una expansión -de alcances que no podemos precisar- del conjunto conventual hacia la plaza, al derrocar el ala antigua, más estrecha, y crear un nuevo tramo que iba a albergar las actuales portería y la primera versión de la capilla de



Siglo XVI

Naturales. La edificación de este nuevo tramo uniformó la fachada del Convento, igualando la pared frontera del claustro con la fachada de la iglesia nueva, la cual se habría construido sobre 5 o 7 varas más de tierra -hacia el oeste- que el cabildo otorgó a los frailes en 1597 (AM/Q:1597).

#### USOS DEL ESPACIO

La vida de la comunidad durante las primeras décadas probablemente se desarrolló en medio de las condiciones ya descritas de improvisación y adaptación. En realidad, aquellos primeros intentos de organización de un hábitat habrían estado muy lejos de expresar los esquemas espaciales de rigor que debían regir un monasterio. En consecuencia, en un conjunto de edificaciones mal acondicionadas tuvieron que desarrollarse las actividades de los dominicos, diversificadas fundamentalmente entre el culto, la prédica, la cátedra, y la vida

en comunidad. Sabemos que por lo menos hasta 1560, el monasterio no poseía área alguna destinada a noviciado, puesto que los aspirantes debían remitirse a los conventos de Lima, Cuzco o Arequipa (Vargas, 1942:31). Seguramente sólo la calidad de convento máximo implicó la creación del noviciado reglamentario.

El culto estuvo en aquellos años supeditado a un reducido espacio. Tenemos datos acerca de la existencia de un altar colateral de la Virgen del Rosario, otro de San Jacinto de los escribanos (AGODE, Leg. 13:186), y otro del Santo Crucifijo, del Mariscal Pedro de Ortega Valencia, de 1591. Para el año de 1605, este último albergaba el altar de reliquias (AGODE, Leg. 18:205) creado por el padre Marcos Flores. Como dato estimativo de las dimensiones que una capilla podía tener en esa época, incluimos las medidas que se preven para la de Rodríguez en 1578: "que sea del tamaño de veynte pies de ancho y cinco de largo" (AGODE, Leg. 25: 249ss)

El tamaño de la primera iglesia no brindaba, al parecer, condiciones para una adecuada labor de predicación en el espacio litúrgico. Esta circunstancia -a la que se sumaría también la influencia de antiguas tradiciones medievales, readaptadas a la cristianización en América-, habría propiciado que las primeras generaciones de frailes ejercieran la prédica fuera de la iglesia, en los espacios abiertos de la ciudad. Diego Suárez de Figueroa testimoniaba en 1604 que los dominicos decían "sermones todos los domingos fiestas en su convento" y que tenían "pláticas que hazen en la plaza pública de esta ciudad no solo a los españoles pero también a los naturales con grande fructo que dellas sacan" (V.G. 1604).

En cuanto a las condiciones de vida de los frailes la Probanza es reveladora. Por su texto conjeturamos que la cámara de novicios -ocupaba uno de los húmedos cuartos bajos antiguos, cuyo despropósito se expresaba en el hacinamiento de los frailes. En virtud del aislamiento reglamentario que debía observar, suponemos que este improvisado noviciado estuvo en el lugar que hoy ocupa el ala oriental del claustro principal. El notable desnivel que el piso original del patio principal presentaba respecto del piso original del actual noviciado, localizado cerca de 2 metros más abajo -de acuerdo a las prospecciones arqueológicas-, impide pensar que la primitiva cámara de novicios haya estado más retirada. De otro lado, una "callejuela" situada detrás del Convento establecía, todavía en 1604, serios límites a la expansión del monasterio.<sup>14</sup> En ese año precisamente, los frailes plantearon resolver el hacinamiento con el incremento de espacio que el monasterio obtendría al introducir la "callejuela que está a las espaldas" (V.G., 1604).

El sentido abierto de las cátedras, a las cuales concurrían frailes de otras órdenes y gente laica, habría determinado el que las aulas para el efecto se localizaran en un sitio fácil para el acceso público, quizás en los bajos del tramo de dos pisos que miraba a la plaza. El resto de celdas se habrían distribuido seguramente en el piso alto, y el Refectorio en algún otro de los cuartos bajos descritos, posiblemente al Norte, junto a una rústica área marginal de servicios.

14 Guadalupe Soasti sostiene que la callejuela se encontraba al norte del Convento, cuestión que parece corroborarse por las huellas de un antiguo lineamiento urbano (Soasti, 1992)

## El templo nuevo

### EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

El proyecto y planificación del nuevo conjunto conventual tuvo que esperar por la llegada a Quito del arquitecto Francisco Becerra, en 1581, quien para entonces tenía a su haber una larga y exitosa trayectoria en el ejercicio de su oficio (Dorta, 1951: 607). Había actuado de maestro mayor de la Catedral de Puebla y de los monasterios de Santo Domingo y San Agustín del mismo lugar. También reedificó la iglesia de los dominicos en la ciudad de México. Entre otras obras, trazó en Quito, el templo dominico y vigiló los primeros pasos de su edificación, tal como lo sugiere la información de méritos que hizo en Lima en 1585 (Vargas, a:14). No ocurrió lo mismo con los claustros conventuales, que se empezaron a levantar sólo en las primeras décadas del siglo XVII, o más concretamente cuando se había avanzado con el grueso de la obra del templo, a partir de 1620.

Pero quien en verdad dio un primer impulso a la edificación de la nueva iglesia fue el insigne dominico fray Rodrigo de Lara (Rodríguez Docampo, 1650), en los años de 1590. En carta al Provincial, el padre Lara solicitaba ayuda para su empresa, afirmando no tener más interés que el "acrecentamiento" de la casa, de su "templo, edificios y fábrica" (V.G, 1596). Urgido por la necesidad, dispuso en 1598 se contribuyera a la obra con los estipendios de varias doctrinas dominicas y con el ingreso destinado a la cátedra de quichua (Vargas:15). Una mención que hace Lara en el capítulo de 1598, sobre la forma de proceder con las

construcciones de los conventos dominicos de Quito, devela la activa intervención de los frailes en el proyecto arquitectónico: "...mandamos igualmente que todos los priores o presidentes de los conventos, que dentro del espacio de seis meses después de la publicación de estas ordenaciones, delineen, dibujen el plano, y busquen la forma que tendrán sus conventos en sus edificios y una vez delineado y hecho el plano, lo envíen a nuestro muy reverendo padre provincial para que lo examine y se de cuenta y se observe lo que su Paternidad ordenase, hasta que de hecho se pueda emprender la construcción..." (Vargas, 1942:87). Esta disposición se emitió después de transcurridos más de 15 años de la traza hecha por Becerra. Nos preguntamos si este mismo procedimiento fue adoptado en el caso del convento de Quito, dando cabida a una reinterpretación del diseño original.

Con el tiempo, las inversiones destinadas a la iglesia fueron absorbiendo los recursos del Convento. A ello se añadía la eliminación para los dominicos del privilegio de aceite y vino para el culto (AGODE, Leg. 247), dispuesta por el presidente Barros (Vargas, 1986:114), y el esfuerzo económico paralelo que suponía la edificación de la recolección dominica, Nuestra Señora de la Peña de Francia, iniciada en 1600. Las palabras de fray Pedro Bedón sobre la obra recoleta eran elocuentes: "estamos muy pobres y hemos iniciado la iglesia...la obra es humilde y moderada" (AGI/1600).

En 1604, el regidor Alvaro de Cevallos declaraba que la obra del templo dominico necesitaba 12.000 pesos más para su culminación. Hasta la fecha, decía el regidor, se había ya gastado una "gran suma de pesos por ser el dicho edificio tan suntuoso y cos-

tosos, de cantería, ladrillo y cal y la planta muy grande" (V.G, 1604). Los frailes no dudaron en adquirir préstamos de dinero, práctica que continuó para la edificación del monasterio. Entre los acreedores se contaban las monjas de Santa Catalina (AGODE, Leg 4:288ss) y varios particulares. Un capital de 2.000, por ejemplo, lo obtuvieron de las cajas de comunidad del obraje de Latacunga, con la garantía de la estancia de Chillo (AGODE, Leg. 4: 300ss). Varias solicitudes extendieron también para obtener provisión de indios mitayos. Un dato puntual es el de ocho indígenas que se asignan en 1614 -fecha relacionada con la obra nueva de la iglesia- para el tejedor del Convento, situado al parecer en la Recoleta (AGODE, Leg.5:48ss). De otro lado, a pedido de fray Marcos Flores se prorrogó una antigua solicitud de tributos de "indios vacos" hasta finalizar la edificación (AGODE, Leg. 247).

Como ya se mencionó, el nuevo templo coexistió con la antigua iglesia. Las escrituras de fundación de capillas del siglo XVI se refieren a la "iglesia nueva" como el lugar de destino de las fundaciones, pero aluden también a la iglesia primitiva como el sitio provisional para el establecimiento de altares y sepulturas en tanto terminara la nueva edificación

La iglesia antigua, por consiguiente, continuaba en funcionamiento mientras la nueva se construía. Corroboran la prolongación de esta situación por lo menos hasta fines de los 1610, el hecho de que en un año tan tardío como 1604 la capilla mayor no estuviera aún edificada. En su testimonio de ese año, Melchor de Villegas destacó la ausencia del altar mayor y de los colaterales, espacios aún por habilitarse en esa épo-

ca (V.G,1604). Suponemos que el tramo norte de la iglesia termina de adecuarse en su totalidad tardíamente. La descripción que de él hace Docampo en 1650 sugiere una obra recién consolidada. Vale anotar que Villegas colaboró en la construcción del templo a través de la vigilancia que ejerció sobre la edificación de su capilla.

Un dato que revela el desplazamiento definitivo de la actividad litúrgica al templo nuevo, es el de la existencia, para 1623, de una sacristía provisional, con entrada al claustro, que se había adecuado en el recinto de una de las capillas laterales próximas al altar mayor. Y, finalmente, si el templo primitivo estuvo ubicado en el espacio correspondiente al costado norte de la iglesia actual, guardando su misma orientación, debemos convenir que los trabajos del claustro definitivo no empezaron sino a partir del derrocamiento de la iglesia antigua, en la década de 1610.

#### LA FUNDACIÓN DE LAS CAPILLAS MENORES Y LA APROPIACIÓN LAICA DEL ESPACIO SAGRADO

En la transición de los siglos XVII a XVIII el eje de la dinámica artística del convento se traslada de la "escuela" de la cofradía del Rosario de Naturales al templo nuevo. Su edificación y ornato abre un importante ciclo artístico avivado, sobre todo, por la transferencia de obras de arte desde las esferas de la feligresía hacia el monasterio y por la suerte de "mecenazgo" que los propios laicos ejercen al auspiciar la producción artística a través de la fundación y mantenimiento de las capillas menores.

El sostenimiento de una devoción o de un determinado altar o capilla dentro del

templo estaba sujeto a un sistema de derechos y obligaciones que comprometía tanto a los frailes como a los laicos, de manera diversa de acuerdo a los entendimientos logrados en cada caso. El procedimiento se iniciaba por parte del feligrés, quien elevaba al Convento una solicitud para la fundación de capilla o altar, con sitio correspondiente para sepultura. En la petición, el feligrés detallaba las rentas destinadas a la construcción y ornato de la capilla o altar, incluyendo en algunos casos pormenores sobre sus proporciones y características. También se especificaban los beneficiarios de la fundación, escogidos entre los descendientes y deudos, y se designaba al patrón. Aunque tuvieron una función funeraria, no todas las capillas fueron establecidas por vía testamentaria. Varias se fundaron con muchos años de anterioridad a la muerte de su patrocinador. Es de suma importancia destacar que en la selección de la advocación intervenía a veces la voluntad de este último.

Varios casos de fundación de capillas revelan que el ornato corría exclusivamente por cuenta de los frailes, como la de Lucas de Ygor, por ejemplo, que en 1574 se limitó a designar una renta de 100 pesos que debía destinarse a la edificación del altar y a la adquisición de paramentos, objetos de ornato, vino, cera y hechura de una imagen (AGODE, Leg.8:103). En cambio, para los casos en los que era visible el compromiso del feligrés en los aspectos enunciados, resulta ilustrativa la fundación de la capilla de Antonio de Villegas Santamaría -la misma que la de su hermano Melchor de Villegas-, quien transfirió al Convento un "retablo grande" de Nuestra Señora y una "resución" de bulto, además de un lienzo

grande de la Virgen del Rosario y otro del Rosario con Santa Ana y San Joaquín. Antonio declaró poseer entre sus bienes 36 cuadros de imágenes, entre ellos las doce "sivilas" ya mencionadas, la Resurrección antedicha "de bulto de vara y media algo más de alto", un San Antonio de "bulto blanqueado", un San Juan pequeño y otro San Antonio. El fundador destinó estas obras a los religiosos que dijieran misas "por su alma y la de sus padres", "las misas que en conciencia pudieren valer sus hechuras". Sin embargo, el cumplimiento de las disposiciones quedaba a cargo de los albaceas, lo que impide conocer su efectiva transferencia al Convento.

Vale destacar que el caso de Villegas nos remite directamente al problema de la generación de procesos artísticos en el ámbito de la religiosidad laica. La información revela que para la época hay una evidente reproducción de espacios sagrados a nivel doméstico, fenómeno que podría inscribirse en lo que Duby (1977) denomina vulgarización de modelos culturales. En este caso, la dinámica de la religiosidad se expresaría también en la apropiación laica de modelos y prácticas reservados a la Iglesia, cuestión crucial para comprender la naturaleza de la producción y circulación artísticas en la Colonia.

En los casos de feligreses poseedores de obras artísticas, que no hayan dispuesto sino la dotación de rentas, existía también latente la posibilidad de transferencia de objetos artísticos. Los testamentos, con la declaración de bienes de los fundadores se conservaban en el archivo conventual. En caso de problemas con el pago de las rentas, los frailes podían demandar esos bienes, entre ellos los artísticos. Un ejemplo algo

tardío de feligrés que siendo poseedor de varias obras de arte, no estableció sino una renta, fue el capitán Francisco de Atienza, mercader -actividad clave en los circuitos del arte-, quien en 1702 fundó capellanía a favor de la cofradía del Rosario de Naturales con un principal de 240 pesos. Para que sus albaceas dispusieran de ellos, declaró tener como bienes "veinte y seis cuadros con sus molduras doradas de distintas hechuras". Sólo el destino de cinco de esos cuadros fue señalado expresamente por el testador: una huérfana por él criada debía recibir los cuadros de Nuestra Señora del Carmen, de Nuestra Señora del Rosario, de Santa María Magdalena, de Santa Rosa de Bitervo, de un Santo Excehomo (AGODE, Leg. 6:227. Estos datos pueden sugerir una tendencia a incluir bienes artísticos en los legados coloniales, cuestión que dice mucho acerca de los criterios y factores de valoración de la obra de arte en aquella época.

La importancia que tenía la voluntad de los fundadores de capillas, más aún si ella iba acompañada del correspondiente prestigio económico y social, se expresa en el caso de la fundación de Benito Cid. El famoso comerciante estableció un fondo de 21.000 pesos, y dispuso que a la capilla del Rosario por él fundada se trasladara el "bulto" que los frailes ya poseían (AGODE, Leg. 20:34,320), y que sin duda consistía en la Virgen esculpida en Sevilla que llevó al Convento el padre Martínez Toscano en los años de 1560 (Vargas, 1986:36).

El patrocinio de los particulares en la ornamentación de la Iglesia fue también muy visible en el caso de la capellanía de Cid que, para 1623, estaba ya provista, merced a la gestión de los albaceas del fundador, de retablo grande y dorado, fron-

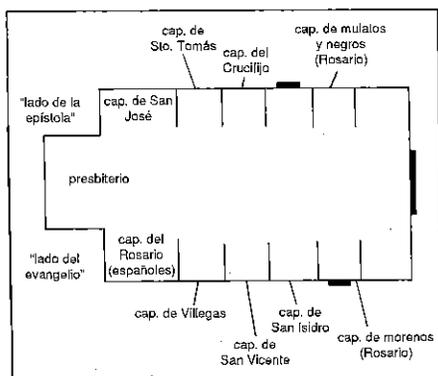
tales, doceles de terciopelo y damasco carmesí, lámpara grande de plata, rentas para aceite y cera. Otro caso notable fue el del Mariscal Pedro Ortega de Valencia, que se obligó a transferir a su capilla fundada en 1591 "una lámpara de plata, altar, doce doceles de tafetán amarillo y carmesí ... una cama/colgadura=cortina/de damasco morado y guarnesido de oro y su cuxa /armadura dorada" (AGODE, Leg. 10: 142).

La única descripción detallada sobre la disposición interna del templo dominico en la época colonial se encuentra en la relación del presbítero Rodríguez Docampo, de 1650. Para fechas previas, el archivo conventual sólo proporciona descripciones puntuales y esporádicas sobre las capillas menores ligadas a capellanías. Sin embargo, son numerosos los detalles sobre localización de altares que esa información proporciona. Tales pormenores resultan imprescindibles a la hora de identificar con exactitud las propiedades de los laicos en el templo.<sup>15</sup> A base de los datos de la Relación y de los que aporta el archivo dominico, se ha elaborado la siguiente secuencia de capillas fundadas en el templo:

- 1553 de García Rodríguez
- 1574 de Lucas de Ygor
- 1578 de Juan Rodríguez
- 1590 (circa) de Melchor de Villegas
- 1591 del Mariscal Pedro Ortega de Valencia
- 1591 de doña Ana de Sandoval
- 1599 de la cofradía de escribanos (altar de San Jacinto)

15 Por un dato aislado, conocemos que los frailes manejaban una planta del templo en la que registraban cuidadosamente la ubicación de cada capilla y altar (AGODE, Leg. 23:216)

- 1603 de Benito Cid (del Rosario)  
 1604 de Francisco López Zapatero  
 1609 de Joana Muñoz  
 1609 del capitán Munoa Ronquillo (de San José)  
 1623 de Rodríguez Docampo (de San Vicente)



Capillas del Templo

Por los datos de fundación de capillas, sabemos que la de Villegas se levantó a la par que el templo, y albergó después la sepultura de su padre. La capilla de San Vicente, fundada por Docampo, quedó "vaca" por "renunciación" que hizo el propio fundador. A partir de 1640, la adquiere Francisco Rebelo, regidor, quien dispuso allí bóveda y entierro con su correspondiente escudo de armas (AGODE, Leg 10:82). Tal parece que las disposiciones relativas a su entierro no se cumplieron porque la lápida de Rebelo aparece en la actualidad incrustada en la pared oriental del claustro principal, y es la única en su género en lo que al convento e iglesia de Santo Domingo se refiere. Sospechamos que en la misma nave estaba la capilla de San Jacinto que funda la

antigua cofradía de escribanos del Dulce Nombre de Jesús, en 1599. Tal vez este altar precedió al de San Vicente o estuvo en el lugar que después ocupó el de San Isidro, que correspondía al subsiguiente en la descripción de Rodríguez Docampo.

En lo que concierne a la nave lateral derecha, las fuentes anteriores a 1650 solo aportan con un dato novedoso respecto de la identidad del fundador de la capilla de San José: el capitán Juan de Munoa Ronquillo, amigo del padre Bedón, a quien los frailes habían traspasado la capellanía antes fundada por doña María de Valdivieso y Catalina Gamarra (AGODE, Leg. 23:73). Resulta revelador que para el siglo XVIII se encuentre en un ángulo del claustro principal el altar de "San Joseph", que seguramente corresponde a la antigua advocación del templo que se desplaza con motivo de la construcción de la capilla del Rosario.

Existe un consenso sobre la estructura cerrada de las capillas menores del templo colonial. Vargas, a quien se acoge A Kennedy, las concibe a manera de homacinas vertidas desde los lados del templo hacia la única nave (Vargas, a: 19; Kennedy, II: 1989). Navarro también sostuvo la misma idea, aunque planteando la existencia de pequeñas puertas comunicantes entre las capillas (Navarro). Por supuesto, la idea de un esquema de esas características proviene del esfuerzo por explicar la ausencia de las puertas laterales de la fachada de la iglesia hasta principios de este siglo. Sin embargo, otra alternativa de organización del templo y sus capillas surge del esquema del templo dominico de Lima.

La estructura de las capillas menores del templo colonial revela un fenómeno de privatización del espacio sagrado. Encerra-

das, prácticamente, en sus "claustros" —denominación de la época para definir los recintos que las albergaban—, las capillas constituían espacios más ocultos que abiertos, más privados que públicos, confrontados abiertamente con el altar mayor, cuya proximidad los feligreses fundadores se disputaban. El altar mayor era, en realidad, el espacio "oficial", controlado exclusivamente por los ministros. Las capillas en cambio, eran espacios sagrados apropiados de manera jerárquica por la sociedad laica. En ellas los particulares podían desde escoger una advocación hasta imponer un determinado sistema litúrgico a través de la fundación de las memorias de misas. En las capillas los laicos realizaban la reproducción espiritual de sus linajes, instalando allí las sepulturas familiares al cobijo de lo sagrado. Pensamos que esta configuración del espacio sagrado del templo reflejaba bien los rasgos jerárquicos y estamentales de la sociedad de esos tiempos. Ello explica que la mayor parte del espacio del templo se distribuya entre linajes familiares y cofradías.

Se puede apreciar que el diseño del espacio sagrado observó alguna flexibilidad, dando cabida a varias iniciativas provenientes tanto de la Orden como de la feligresía. Los dominicos habrían demostrado un desapego respecto de modelos preestablecidos, acogiéndose en momentos a las influencias más inmediatas. Por ejemplo, para la hechura de la capilla de Lucas de Ygor, decidieron tomar como referente el altar de Bernardino de Cisneros fundado en la Catedral (AGODE, Leg. 8: 103).

## LOS CULTOS

Varios fueron los factores que incidieron en la naturaleza del sistema de culto desarrollado por los dominicos. La adopción paulatina de temas oficialmente vulgarizados por la Iglesia se hizo presente, de alguna manera, entre el siglo XVI y mediados del siglo XVII, aunque, tal como lo afirman Checa y Morán respecto a Europa, manteniendo un repertorio iconográfico que conservaba la vigencia de temas antiguos propios de la Orden o del cristianismo legendario (Checa y Morán, 1986: 233). La inclusión de un retablo obtenido en Roma por el padre Marcos Flores, destinado a "reliquias" y a sus respectivas bulas papales (Rodríguez Docampo, 1650; Vargas, a: 16) supone un caso representativo en ese sentido. Su existencia estaba vinculada a una iniciativa promovida por la Santa Sede en la primera mitad del siglo XVII, empeñada en la difusión de los santos y de sus reliquias como parte de la campaña contrarreformista europea (Checa y Morán, 1986: 232). Retablos de esas características poseían también, en la misma época de mediados del XVII, las iglesias de San Francisco, San Agustín, de la Compañía, de Santa Catalina y de la Catedral. Solo esta última había logrado reunir 268 reliquias que tenía distribuidas en algunos altares (Rodríguez Docampo, 1650). El altar de "Animas", que aparece en el templo dominico en el XVIII, la "puerta del perdón", y la capilla de los "Desamparados", también tardías, constituyen otros casos más que revelarían la difusión de temas europeos popularizados u oficiales.

Para mediados del siglo XVII, época de

esplendor del templo dominico, sus altares estaban dedicados a las siguientes advocaciones: cuatro de la Virgen del Rosario repartida entre los altares de las cofradías de su advocación -de "mulatos y negros", de "morenos"(pardos?), y de españoles- y en la capilla de Nuestra Señora de Melchor de Villegas, con lienzo de la Virgen del Rosario con Santa Ana y San Joaquín; Santo Domingo y San José en la capilla de éste último; y los altares de la Anunciación (AGODE, Leg.4:20ss), Santo Tomás, el Santo Crucifijo, San Vicente Ferrer con lienzo de San Pedro Mártir, y los de San Isidro Labrador y San Jacinto de la cofradía del Dulce Nombre. En el siglo XVIII aparecen junto al altar de Animas ya mencionado, el altar de San Francisco y probablemente el de la Santísima Trinidad.<sup>16</sup>

Pero también hemos detectado otro tipo de iniciativas oficiales para regular el culto. El estado incidía, por ejemplo, a través del Patronato. Abundan las iniciativas de los monarcas para auspiciar la celebración de canonizaciones y la difusión del culto de ciertos santos. En el mismo sentido, hay que destacar el papel del Consejo de Indias en la autorización de los privilegios y bulas

para los altares. Por su parte, las autoridades locales también sancionaban el prestigio de ciertas advocaciones que podían cumplir un rol importante dentro de estrategias políticas. Las celebraciones que constaban en la "tabla" que para este efecto mantenía la Audiencia en Quito -celebraciones promovidas también por personajes civiles en búsqueda de estatus- podían contar de hecho con la concurrencia obligada de las autoridades civiles y religiosas (AGODE, Leg. 247).

De otro lado, el sistema de advocaciones sufrió unos visibles cambios impulsados por la dirección que asumía la política religiosa de los dominicos. Promovida por el mismo proyecto religioso o por el fervor popular, la importancia de ciertas advocaciones, por ejemplo, se incrementó al punto de generar nuevos espacios de culto que sobresalieron del inicial esquema religioso del templo. Tal fue el caso del culto cofradial de la Virgen del Rosario que, para el siglo XVII derivó primero en la creación de la capilla de Naturales y, más tarde, en la de la capilla del Rosario de Españoles. Un fenómeno similar se dio con las advocaciones de Santa Rosa y San Vicente Ferrer. La primera, oficialmente popularizada en la segunda mitad del siglo XVII por expresa disposición real (AGODE, Leg 247) al parecer contaba ya para el siglo XVIII con un destacado nicho en el templo (ver Kennedy, I: 85). El culto de San Vicente fue desde un inicio parte crucial de la estrategia religiosa de la Orden. San Vicente había sido el "predicador" por excelencia, una importante figura en la política de conversión de infieles en España que reforzó ese mismo papel en Hispanoamérica. En el siglo XVII el Santo se populariza en Quito

16 Un altar de la Virgen de las Nieves, con un cuadro de la Sábana Santa, aparece en un inventario de mediados del siglo XIX, pero desconocemos la fecha en que surge. Después de la Reforma italiana, en 1891, los inventarios registran la ausencia de este último altar y el surgimiento de dos nuevas advocaciones, que en años anteriores talvez fueron secundarias: la de San Miguel Arcángel y la de San Martín. Según testimonio de González Suárez, para fines del siglo XIX existía junto a la puerta de la capilla del Rosario "un cuadro de la Virgen de la Nube" que desapareció en vida del mismo historiador (González Suárez, 1969-70: 817).

a través de sus atributos de taumaturgo, apelativo con el que se le conoció hasta hace pocos años. La vigencia de Santa Rosa y San Vicente se desplegó sin interrupción. Como veremos más adelante, sus espacios de culto independientes, tal como se los puede apreciar ahora, fueron creados a fines del XIX.

### **El convento nuevo: a partir de 1620**

La necesidad de un convento nuevo y definitivo se había hecho impostergable con la creación, en 1584, de la provincia dominicana, que otorgaba al monasterio de Quito la categoría de convento máximo. Esto suponía la recreación del espacio conventual en términos de sus dimensiones y usos. El incremento en el número de religiosos trajo consigo la necesidad de un mayor número de celdas. Por otro lado, el nuevo rango del monasterio exigía sala capitular, celdas de mayores proporciones para priores y provinciales, un gran refectorio con su correspondiente área de servicios, un noviciado digno de un convento mayor.

El antecedente remoto que a la larga definió la puesta en marcha de una obra nueva de conjunto, que empezara desde los cimientos, fue la secuela de destrucción que en la edificación antigua dejó el terremoto de 1587. Según una solicitud del Procurador de 1589, para obtener el beneficio de tributos "vacos" que sirviera para los reparos, el "colegio y convento de Santo Domingo se arruinó de tal manera que se cayeron tres paños del claustro y toda la iglesia que tenían a cuya causa no se celebran

oficios divinos y han cesado los estudios" (AGI/a).

No obstante, la gran obra de edificación del convento tuvo que correr a la par con la consolidación económica de la comunidad en Quito. Así, las haciendas paulatinamente adquiridas a lo largo del siglo XVII no solamente sostendrían la reproducción de los frailes, autoabasteciéndolos mientras se invertía en la edificación, sino que servirían de garantía para la adquisición de préstamos.

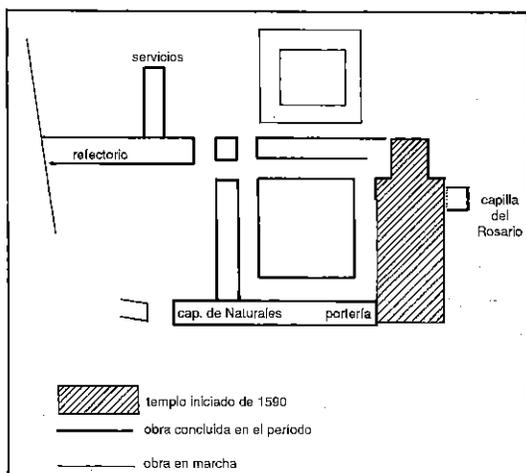
Un primer momento de auge de la obra constructiva se detecta pasado los años de 1620, justamente cuando a decir del Procurador Fray Gerónimo de la Torre, el monasterio carecía aún de "sacristía, claustro, capítulo, refitorio, librería, noviciado, ni dormitorio" (AGODE, Leg. 247). En 1625, precisamente, el virrey aprobó la concesión de 40 mitayos para trabajos tanto en el convento como en la iglesia (AGODE, Leg. 5:308).

Para 1640 se habían concluido "dos dormitorios muy buenos con todas las oficinas necesarias", según declaración del visitador Fray Miguel Martínez (Navarro; Vargas, 1986:268). Ello implicaría posiblemente la culminación de dos lienzos superiores de celdas, indispensables para la crecida población del monasterio, calculada en esos años entre 45 y 50 frailes, de acuerdo al mismo informe. Según la transcripción que de este último hace Vargas, para entonces habría estado habilitada también una "cámara de novicios" (el futuro noviciado?) que albergaba de 15 a 20 coristas. Este número de religiosos se asemeja al que González Suárez recoge para los mismos años: 64 religiosos (González Suárez, 1969-70: 603).

La Relación de 1650 sugiere que la sacristía y algún claustro no identificado -talvez el segundo- estaban en plena edificación al promediar el siglo XVII. La culminación del claustro principal en 1651 se verifica en la inscripción incluida en el relieve de piedra que existe en el muro norte de la iglesia hacia el patio principal: "B 1650 años". Según Navarro, el relieve, que representa a San Pedro Mártir, con un cuchillo prendido en la cabeza, una palma con tres coronas en la mano derecha y un libro en la izquierda, constituye una de las manifestaciones más antiguas de Quito de escultura en piedra (Navarro: 39). Justamente, a los trabajos de acabado de este claustro parece referirse el dato sobre la solicitud que hace el convento al presidente Arriola en 1650 para la provisión de doce indios canteros que debían cortar y labrar "piedras sillares y mampostería", y de seis indios carretos de Zámbriza para el transporte del material (AGODE, Leg.360:199). Marco Dorta aprecia el claustro principal como una obra "del maestro de San Diego", a quien no llega a identificar (Dorta, 1951: 111).

Las obras de los claustros, de la segunda mitad del siglo XVII, contaron con la participación del fray Antonio Rodríguez, lego franciscano que para entonces era el arquitecto más cotizado de la ciudad. No podemos descartar que fray Antonio haya participado también en los trabajos previos a 1650. De hecho, como profeso, residía ya en el convento franciscano desde 1633 (Navarro; Dorta, 1951). Sin embargo, entre los dominicos se contaron también religiosos conocedores del oficio de edificar. Uno

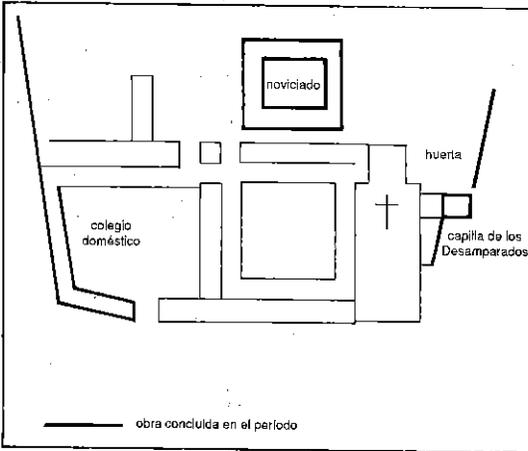
de ellos, el padre fray Lorenzo de Pineda era en 1640 el "obrero mayor del convento de Quito". Otro fraile, "muy inteligente en edificar", fue Pedro Gómez, coetáneo del anterior (Vargas, 1986: 267-68).



1620-1700

Creemos que a las obras del presbiterio y sacristía se vinculó a mediados de siglo la continuación o el inicio del noviciado de dos pisos en el sector oriental, provisto de las características de área independiente de dos pisos que le atribuye A. Kennedy, quien además contribuye a datar su culminación alrededor de 1730. El refectorio finalizado en 1688 -como reza la inscripción correspondiente en el umbral: "Acabó esta obra siendo Prior el M.R.P.M.F. Iván Mantilla en el año de 1688 a 15 de enero"- habría dado lugar a la creación de una primer área de servicios, y al encuadramiento gradual del segundo claustro. Esta área albergaría el "colegio doméstico", posible heredero de las antiguas cátedras del siglo XVI, cuya obra estaba en ejecución todavía en 1760

(Kennedy, I). Se concluye en consecuencia, que en la transición del siglo XVII al XVIII, el Convento consolidó ya los rasgos básicos de su fisonomía.



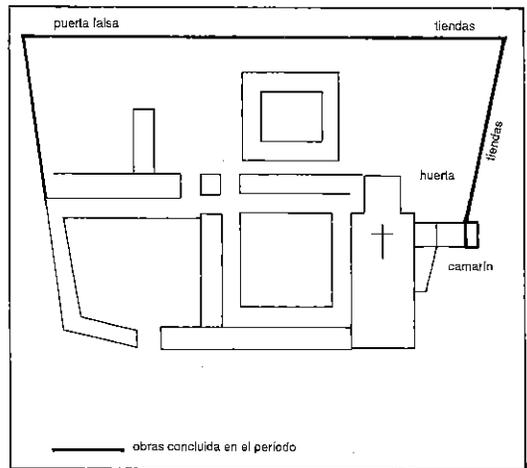
1700-1750

La cubierta del tramo conventual occidental posiblemente adquirió uniformidad a mediados del siglo XVIII, cuando coinciden las obras del colegio mencionado con los reparos que se hacen en el segundo piso del claustro principal luego del terremoto de 1755 (Ibid). En el extremo opuesto del monasterio, en el templo, ya existía entonces el primer cuerpo sobresaliente de la capilla del Rosario, y otro adjunto también al costado sur de la iglesia, perteneciente a la capilla de los Desamparados, abierta al acceso de los transeúntes.

De otro lado, la manzana conventual presentaba ya desde hace varios años atrás su conformación definiti-

va, proceso favorecido por el acelerado desarrollo urbano del entorno inscrito en las densas parroquias de San Marcos y San Sebastián. Además, enseñoreada por el templo dominico, se extendía frente al Convento la plaza de Santo Domingo, convertidas desde hace varias décadas en un punto importante del tráfico comercial urbano, por su vinculación con el camino hacia Lima (actual calle Maldonado).

Sin embargo, la culminación del conjunto monumental se inicia sólo a fines del siglo XVIII con la construcción de la gran muralla que hoy rodea al convento. A esta obra hay que asociar la conclusión definitiva del segundo claustro, la edificación de la puerta falsa (en la actual calle Montúfar) vinculada al área de servicios del monasterio, la construcción de tiendas hacia el oriente y sur del con-



1750-1800

vento, y el arreglo y empedrado, por cuenta de los frailes, de las calles circundantes y de parte de la plaza relacionada con el pretil (Ibid).

En forma paralela a la obra de la muralla se estaba levantando desde 1750 el segundo cuerpo de la capilla del Rosario, sustentado en el hermoso arco que en la actualidad cubre la calle Rocafuerte. La "casa de la virgen", comprada por los cofrades del Rosario en esos años, fue adecuada para albergar el "camerín" de la capilla situada en el extremo sur del arco.

#### USOS DEL ESPACIO

Pese a que el archivo dominicano no contiene descripción alguna sobre la organización del espacio conventual en la colonia, algunas conjeturas han podido elaborarse sobre el tema. Suponemos que el primero y el segundo claustros observaban cierta especialización al albergar celdas y aulas, respectivamente. En cuanto a la sala capitular, su ubicación hipotética podría corresponder al piso alto occidental, en el aposento que linda con la bóveda Santa

Rosa y que está recubierto de cenefas pintadas. La prolongación de este tipo de adorno a lo largo del lienzo evidenciaría la existencia en el resto del tramo de las celdas priorales y provinciales. Resulta sin embargo más convincente, la posibilidad de que el capítulo se haya congregado en el aposento del actual museo, lugar posiblemente enladrillado por el padre Barreto en la década de 1760, junto con la sacristía (Vargas, a:39).

En cuanto a la capilla de los Naturales, este espacio de culto resultaba inédito para el nuevo convento. El monasterio antiguo no contaba sino con el altar de la cofradía de Naturales en la iglesia primitiva. Como ya se ha mencionado, solo fue en 1588, después de su experiencia en Lima como capellán de la cofradía del Rosario de Indios, que el padre Bedón proyectó la estructura tripartita de la cofradía del Rosario de Quito, estableciendo con ello la pauta para la creación de espacios de culto independientes. Tanto la de Naturales como la de Españoles fueron capillas cuya obra el padre Bedón no alcanzó a presenciar, pues su muerte ocurrió en 1621.

## 6. LA CAPILLA DEL ROSARIO Y EL PROYECTO BARROCO (siglo XVIII)

### Los ciclos artísticos de la Capilla

El origen del altar principal de la Virgen del Rosario dentro del templo dominico se remonta a la fundación de Benito Cid, quien compartió la propiedad de la capilla del Rosario con la cofradía de españoles hasta 1625, año a partir del cual la memoria de este gallego devoto de la Virgen se pierde para la posteridad.

Se conoce que en la misma década de 1620 los frailes pensaron en la posibilidad de mudar el sitio de la capilla, lo que revela a las claras su situación aún no definida dentro del templo. Por la relación de Rodríguez Docampo, y por puntuales descripciones de ubicación de capillas menores, conocemos que en esa época la capilla se encontraba situada en la nave lateral izquierda y que en su ornamentación no sólo había intervenido Cid y la cofradía, sino también el padre Marcos Flores. Contaba entonces la capilla a mediados del siglo XVII con "su retablo dorado con imágenes y los Santos y Corona de la Sacratísima Virgen y su Hijo, precioso y muy costosos" y dos altares más de reliquias y lienzos (Rodríguez Docampo, 1650). Según una descripción recogida por Navarro, para 1681 la capilla albergaba un gran retablo patro-

cinado por el Presidente Munive.<sup>17</sup>

Creemos que ese altar pudo haber estado localizado ya en un primer cuerpo sobresaliente del templo. De hecho, por los estudios de Maritza Aráuz y Elena Noboa (1991), conocemos que la actual capilla del Rosario comportó dos proyectos distintos, que se desarrollaron de manera consecutiva y que produjeron propuestas decorativas diferentes entre el primero y el segundo cuerpos. El proceso de configuración artística de la capilla puede ser observado a través de tres momentos o ciclos artísticos:

a) La "capilla vieja" (fines XVII-1740). Los inventarios de mediados de siglo recogen con precisión las referencias que a mediados del siglo XVIII se hacen a la "capilla vieja" que, conjeturamos, estuvo enclavada en un primer recinto saliente, correspondiente al actual primer cuerpo de la capilla. Esta capilla original habría poseído únicamente tres altares, el de la Virgen del

<sup>17</sup> Navarro advirtió ya que la Capilla del Rosario descrita por Rodríguez Docampo constituía solo un espacio colateral, junto al altar mayor. Según este autor, la descripción que en 1681 hace Fray Pedro de la Barrera correspondía a ese espacio: "La capilla del Rosario es de los mayores relicarios que hay: el Señor Presidente, Don Lope Antonio de Munive, está acabando un gran retablo para un lado e Infante para el otro" (Navarro:10)

Rosario, el de Santa Ana y el de la Virgen de Dolores, conjunto iconográfico de género (femenino) que exaltaba en realidad dos cultos básicos: el del Rosario, al que estaba vinculado el de Santa Ana, y el de Dolores relacionado con la celebración de Semana Santa. Tan importante resultaba esta última celebración para la cofradía que las obras más representativas de la imaginería que la capilla albergaba estaban destinadas a la procesión: efigies de San Juan, Santa María Magdalena, las dos Marías, el Angel, los dos Santos Varones.

b) **Segunda mitad del siglo XVIII.** Entre las décadas del 1730 y 1750 se construye la capilla en la versión definitiva que hoy conocemos.<sup>18</sup> Empeñados en lograr un trabajo armónico que relacione obra arquitectónica y artística, el jesuita Deubler, como arquitecto, y Bernardo de Legarda, a cargo del trabajo artístico desde los años 40, participan activamente en la obra final, concebida por fin en dos cuerpos que culminarán con el camarín para fines de siglo. Legarda, quien además era un activo cofrade del Rosario, intervino en la ornamentación -como dorador, espejero, imaginero (Aráuz, Noboa, 1991)- y en la obra escultórica. Se añadieron al conjunto iconográfico los altares de San Joaquín y San José, los cuales debían flanquear el nuevo altar mayor de la

Virgen en el recién construido presbiterio, en donde de hecho se concentró el trabajo decorativo. Estos nuevos altares talvez incorporaron ya en sus elementos básicos varias de las características que hoy podemos apreciar aunque visiblemente disminuidas. La combinación, no usual en los retablos, de láminas romanas, espejos, "platos de china embutidos", frontales y imágenes, constituyeron en su momento una clara manifestación de la excepcionalidad artística de la capilla. Los dos antiguos altares laterales, de Dolores y Santa Ana, parecen haber conservado, en cambio, su antigua sencillez, lo que habría dado lugar a que el primer cuerpo de la capilla, desde un inicio, mantuviera una cierta autonomía ornamental respecto del segundo.<sup>19</sup>

c) **Principios del siglo XIX:** La particular conjunción de trabajos e inspiraciones que albergó la capilla dio como resultado una síntesis extremadamente original, dotada de una particular expresividad inspirada en el lenguaje barroco. Pero más allá de reflejar la atmósfera artística imperante en la época, esa propuesta barroca recreaba un imaginario profundamente ligado a las expectativas sociales de los cofrades del Rosario, expectativas vinculadas, a su vez, a la exaltación del nuevo orden criollo aristocrático que surgió de la emancipación. El actual revestimiento decorativo de la capilla -rojo y dorado y la incorporación de lienzos, incluyendo además un retallado de los retablos (Vargas)-, es producto de aquel momento en el cual la cofradía -como vere-

18 Una circunstancia que respalda la idea de un primer proyecto de capilla saliente recién a fines del XVII, es el hecho de que en la transición al siglo XVIII se hayan construido capillas del Rosario independientes también en Puebla y Oaxaca (Vargas, c:14-18). La inauguración de esta última en 1731, precede justamente con muy poco tiempo al segundo ciclo artístico de la capilla de Quito.

19 No se descarta la idea de que la capilla haya estado decorada, antes de su último revestimiento, con pintura mural

mos a continuación- hizo uso de todos los recursos simbólicos para legitimar su emergente situación social y política. Esto sitúa en la transición de los siglos XVIII a XIX el auge del arte barroco en la historia del convento dominico de Quito.

## La cofradía del Rosario

De hecho, la capilla en su versión definitiva constituyó una creación de la cofradía del Rosario (siglo XVIII), congregación que fundamentalmente agrupaba destacados personajes de la sociedad laica. La intervención de la comunidad de padres dominicos en la marcha e iniciativas de la cofradía era parcial, y estaba circunscrita a compartir resoluciones -elección de dignidades, por ejemplo- con los cofrades, a conceder esporádicamente aprobaciones de la contabilidad que estos últimos manejaban, y a cumplir servicios religiosos que la hermandad debía costear. El provincial y prior dominico de turno presidía de forma *ad honorem*- y no siempre- las juntas anuales de la hermandad, pero los altos cargos cofradiales de rigor, como el de Prioste o Mayordomo Mayor, estaban reservados para algún laico insigne.

El elenco de dignidades que la asamblea de "veinticuatro" (la cúpula de la cofradía) debía elegir anualmente -en vísperas de la celebración de Viernes Santo- reproducía con fidelidad el cuadro del poder político local, manteniendo además las convencionales jerarquías: quienes presidían la Junta y quedaban como "prioste de turno" eran generalmente los presidentes de la Audiencia o, en su defecto, las autoridades subsiguientes: los oidores o el corregidor.

Los Mayordomos podían, al parecer, ser españoles o criollos eminentes del Cabildo. Las cuentas eran usualmente llevadas por los oficiales de las cajas reales. Otros nombramientos considerados en las elecciones anuales de las Juntas se incorporaban al cuadro de dignidades y funciones que se exhibían en la procesión de Viernes Santo, ritual en el cual se legitimaban las expectativas de prestigio y de poder de la cofradía.

El control laico sobre la capilla del Rosario era casi absoluto, no sólo a nivel del cuidado -y provisión- de los bienes y objetos sagrados, sino en relación a la mantención y puesta en marcha del ritual correspondiente. Eran los cofrades quienes transferían a la capilla las lujosas prendas y accesorios del ajuar de la Virgen y de los santos, y los objetos de plata para el culto. Los mismos fondos de la cofradía -creados en base a donaciones de particulares y a pingues limosnas que estos recogían- cubrían, por añadidura, los costos de la obra arquitectónica, pictórica y escultórica. De otro lado, las dos más importantes fiestas religiosas celebradas por la cofradía corrían por cuenta de sus miembros tanto en relación a su financiamiento como en cuanto a su organización. Aunque en todas estas iniciativas intervenían esporádicamente ciertos frailes y algunos sacerdotes, lo hacían en realidad a título personal, esto es, como miembros de la hermandad.

Esta evidente ingerencia de las élites quiteñas en la capilla del Rosario dejaba al descubierto la tendencia de la sociedad colonial a la apropiación del espacio sagrado como recurso decisivo para su reproducción simbólica. Sin embargo, creemos que en el caso de la capilla del Rosario aquel fenómeno rebasó lo usual, puesto que de

hecho se convirtió en el espacio sagrado que los sectores quiteños más prominentes privilegiaron por sobre otros. Los cofrades del Rosario, entonces, no sólo usaron la cofradía para exaltar las jerarquías políticas, sino que recrearon en ella un insospechado espacio de sociabilidad.

A falta de una corte que se articulara en torno a las máximas instancias del poder civil, como las cortes virreinales de Nueva España o Lima, los aristócratas de Quito reprodujeron ambientes cortesanos al cobijo de lo sagrado. Sin duda, la cofradía del Rosario sirvió para esos propósitos que, en una simbiosis simbólica, coexistían con los de fomentar la devoción y el culto. Tratos que provenían del mundo profano se advierten en el marco de la organización de eventos y celebraciones. Como “convites” se conocían las convocatorias a las juntas anuales de la hermandad. Además, estas juntas a las que concurrían las más altas dignidades cofradiales se efectuaban en la misma capilla, situación que en realidad develaba la doble función del entorno simbólico de la capilla de servir tanto al culto como a las formas de sociabilidad laica.

Se puede constatar a través de la celebración de Viernes Santo, el importante rol social y político que el ritual público tenía para la cofradía. De similar o mayor importancia fue la fiesta de Nuestra Señora en Octubre. Como en la anterior, en ésta la cofradía no escatimaba el menor recurso. Sus costos engrosaron siempre las cuentas anuales, atacadas crónicamente por un déficit totalmente admisible para una mentalidad que valoraba más el prestigio que la riqueza. Entre las celebraciones a cargo de la cofradía se destaca una que de manera especial remite a festejos profanos practicados

en la península. Se trata del “sábado de comadres” (“jueves de comadres” en España), día previo a las “carnestolendas” (carnaval), que de acuerdo a la tradición incluía diversiones y comidas entre mujeres. Por el uso que en esos juegos se hacía de “bombitas de hechar flores”, se podría suponer que aquel sábado pudo ser un remoto origen del moderno carnaval.

## **La propuesta aristocrática laica**

La construcción y ornato del templo había sido una condición indispensable para levantar el sistema de culto y propiciar la transferencia de riqueza al monasterio. El esfuerzo puesto en esa obra de tan largo aliento y los trabajos de culminación del área conventual -cuyos elementos más importantes, templo, claustro principal, refectorio, aparecen concluidos recién a fines del siglo XVII- posiblemente restaron recursos para el trabajo decorativo del convento, que fue postergado hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Por añadidura, en esos años de fines de siglo XVII las preocupaciones habían empezado a girar alrededor de la obra del Colegio de San Fernando y Universidad de Santo Tomás. A ello se sumaba la urgencia de obras de reparación a raíz de los sismos (Kennedy, I). Entonces, sólo alrededor de mediados de siglo se abre un importante período de renovación artística que involucró todo el conjunto conventual.

Demuestra el informe de A. Kennedy que los trabajos decorativos de culminación de obra toman cuerpo en la segunda mitad del siglo XVIII (Ibid). El cambio de fisonomía del Convento residió durante

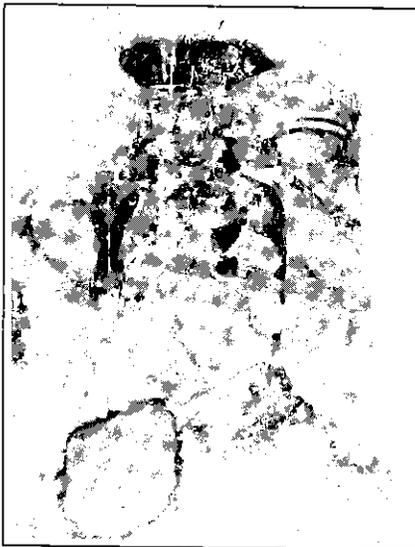
esos años en una recreación de la atmósfera conventual. Ya a partir de 1745 las paredes de los claustros habían empezado a revestirse de grandes lienzos, algunos de los cuales -tardíamente respecto de otros conventos- evocaban escenas de la vida del Patriarca Santo Domingo. Navarro constató la existencia de tres telas con pasajes de la vida del Fundador de autoría de Francisco Albán, una de ellas fechada en 1798 (Navarro: 39). En la década de 1750 se confeccionan y redecoran cuadros y altares, tanto de la iglesia como de la capilla de Naturales. En la década siguiente se pinta y adorna la sala capitular y se forran los zócalos de los claustros bajos con azulejos. En las dos últimas décadas del siglo lienzos grandes pasan a recubrir también las paredes del segundo claustro y continúa la ornamentación de la sala de capítulo (Kennedy, I).

Pero la obra más significativa de este ciclo decorativo del monasterio está ligada al padre Isidro Barreto, en cuyo período como prior, entre 1760-70, se desarrollan simultáneamente los trabajos ornamentales del artesonado del refectorio, la pintura mural de la sala de profundis y los claustros (Vargas a:38ss), y el período decorativo más importante de la capilla del Rosario, período en el que, como ya hemos visto, despliega sus habilidades como artista Bernardo de Legarda. Las vinculaciones del padre Barreto con la cofradía favorecieron la transferencia de objetos artísticos de otras áreas de culto del convento hacia la capilla del Rosario. Tal el caso de la esperjería de la capilla de los Naturales que para 1790 ya no se encontraba allí. El inventario de la capilla describió así la situación: "...se advierte que los seis espejos grandes que pidió el muy reverendo padre maestro fray

Ysidro Barreto y los llevó de la capilla de Nuestra Señora del rosario de los Naturales se an quedado en el Convento grande" (AGODE, Leg. 124). Ese mismo destino tuvieron al parecer las "nueve joyas de Nuestra Señora de los Naturales", "el guión grande de plata", "el cajoncito de espejos sueltos de a terzia". Por el inventario de 1822, se conoce que las nueve joyas mencionadas terminaron siendo incrustadas en la custodia de la Cofradía del Rosario (AGODE, Leg. 124).

El tema iconográfico que adorna el actual umbral de ingreso a la sala de profundis, y que consiste en la representación -sin precedente en el arte mural conventual de Quito- de personajes laicos ilustres, lleva a concluir que el padre Barreto hizo extensivo al convento el proceso de exaltación decorativa que experimentaba la capilla del Rosario y que estaba claramente impulsado por las élites quiteñas integradas en la cofradía. Hemos podido advertir que, en realidad, las iconografías de la sala de profundis representan a los marqueses cofrades, con sus características vestimentas afrancesadas de fines del siglo XVIII.<sup>20</sup> Hay que destacar que sus figuras aparecen relacionadas con elementos decorativos típicos de

20 Gracias a la observación *in situ* que Bolívar Echeverría hizo sobre la datación de las vestimentas de los personajes representados en la obra mural, pudimos identificar la época de su creación. Por versión de Navarro se había creído que uno de ellos correspondía al Conde de Chinchón, virrey benefactor del convento en el siglo XVII. Se puede advertir el uso generalizado de trajes afrancesados en el medio aristocrático quiteño del siglo XVIII a través del cuadro "Milagro, aparición y entrada del cuadro de esta capilla de la cumbre del Pichincha" perteneciente a la colección del Museo del convento de San Francisco.



*Foto 3 y 4.  
Marqueses  
cofrades.  
Obra mural  
del umbral  
de la Sala  
de  
Profundis*

las esferas de la religiosidad laica a través de la capilla del Rosario, lo que a la larga produjo un fenómeno de “aristocratización” del espacio conventual. Más allá de que el estilo barroco de la capilla haya llegado por influencia de la difusión del modelo decorativo de La Compañía -de lo cual queda evidencia por la participación del jesuita Deubler en el proyecto arquitectónico y por las inequívocas características del retablo mayor inspiradas claramente en la fachada del templo jesuita-, habría sido el deseo de exaltación de los símbolos de una sociedad de antiguo régimen, reivindicada por el grupo de élite de la cofradía, el motivo que condujo a adoptar el expresivo y exuberante lenguaje barroco como sistema de representación ideal (foto 4). A medida que los marqueses adquirieron mayor protagonismo en el escenario político, protagonismo vinculado a su participación creciente en el proceso independentista, el proyecto barroco tardío de la capilla fue adoptando sesgos cada vez más acentuados, cuestión que se advierte en el hecho de que solo en 1823 (véase Vargas, 1983:60) se haya llevado a cabo el trabajo ornamental de retablos y revestimiento

que ahora se aprecia. una propuesta barroca, como se puede apreciar por las columnas salomónicas que se incluyen con el personaje pintado al costado derecho. (fotos 3 y 4)

Estas evidencias demuestran que las iniciativas adoptadas dentro del convento en el campo del arte tenían el perfil de una propuesta directamente auspiciada desde

que ahora se aprecia. Consideramos que el trabajo de pintura mural desplegado en los claustros por iniciativa del Padre Barreto estuvo también fuertemente influenciado por esas propuestas laicas. Aún se pueden apreciar las huellas de la obra mural en el umbral de la actual celda prioral. Las representaciones

de mujeres con canastas de frutas de la tierra<sup>21</sup> expresan la adopción de temas que recrean la atmósfera conventual con un imaginario laico y local. Pero el fenómeno no es exclusivo del convento dominicano. El monasterio del Carmen de Cuenca revela a mayor escala la irrupción de esta propuesta que, precisamente, se concentra en el espacio de sociabilidad por excelencia del claustro: el refectorio. En el proceso de consolidación de su identidad criolla las élites coloniales auspiciaron la difusión de una iconografía de motivos americanos (Véase Martínez Borrero, 1993) que también fue patrocinada por los religiosos criollos, cuestión que dejó secuelas en las propuestas decorativas conventuales.

Existen profundas razones que hacen del siglo XVIII quiteño un escenario en el que predominan, en el marco de los sistemas colectivos de representación, las expresiones de una religiosidad laica. Creemos que en esa época el control de los imaginarios religiosos es cada vez más un asunto de la sociedad criolla floreciente. Y ello contrasta con la escasez de propuestas doctrinarias emitidas desde las esferas religiosas, que incidan en el campo de las representaciones. Además, hay que considerar que el fenómeno de criollización abraza también a los sectores religiosos, fuertemente vinculados a las esferas políticas y sociales de la élites quiteñas.

Creemos, entonces, que el arte religioso colonial tardío estuvo predominantemente al servicio de los proyectos de la sociedad

laica. La adhesión del máximo exponente del arte quiteño del siglo XVIII, Bernardo de Legarda, a los marqueses quiteños, en el contexto de la cofradía del Rosario, es un hecho que habla por sí mismo de este fenómeno.<sup>22</sup> Pero las dimensiones sociales de esos proyectos no se circunscribieron a la cúpula. Una sociedad en la que la "aristocracia" mantenía redes sociales y clientelares muy significativas con los sectores subalternos<sup>23</sup> daba, de hecho, cabida a los fenómenos de "vulgarización de modelos culturales", operando de manera semejante a la que Duby (1977), advierte para la alta edad media europea. En ese punto, el arte religioso deja de servir a propuestas doctrinarias para atender las demandas masivas de objetos artísticos que juegan un papel importante en el ámbito de las expectativas sociales y de prestigio de los grupos. Nos parece que la significativa difusión en el siglo XVIII de imágenes de la Virgen de Quito, por ejemplo, motivo concebido precisamente por Legarda, entró este tipo de

21 A poca distancia de esta obra se advierte, en el mismo muro, la huella (un rostro) de alguna obra mural anterior de tema claramente religioso, tal vez ejecutada en el siglo XVII.

22 La dimensión de una religiosidad laica, en cuyo sustrato aún tenían vigencia los temas del cristianismo arcaico y legendario, se advierte en las mismas propuestas artísticas de Legarda: su famosa Virgen de Quito evocaba la antigua virgen apocalíptica. De otro lado, la capilla del Rosario incluye un lienzo anónimo del siglo XVIII de un tema que tanto en Quito como en España había perdido vigencia a partir del siglo XVI. Se trata de la "Nueva Eva" (denominación de inventario)

23 La primera fase de la rebelión de los Barrios de Quito (1765) deja al descubierto las dimensiones políticas de estas redes. Interesa destacar que, en ese marco, el P. Isidro Barreto fue designado capitán del barrio de San Marcos (GONZALEZ SUAREZ, 1969-70). Su capacidad de convocatoria se hacía posible gracias al prestigio e influencia que la cofradía del Rosario mantenía frente a los sectores populares de la ciudad.

circulaciones culturales. Esto puede contribuir a explicar la importancia e incremento del mercado artístico en Quito y el vigor que en aquella época tuvo la producción de la llamada "escuela quiteña"<sup>24</sup> que, creemos, jugó un papel clave en el sistema de representaciones criollo.

Como bien se aprecia, los roles sociales del arte religioso colonial sufrieron fuertes

variaciones en el tiempo. Por ahora, hemos dado sólo un primer paso en la reflexión sobre el tema al poder advertir la enorme distancia que existe entre el arte religioso de los siglos XVI y XVII, puesto al servicio de las verdades doctrinarias,<sup>25</sup> y el arte del siglo XVIII que, como se ha visto, observó una liberación respecto de propuestas oficiales.

24 Los gremios ligados al arte suntuario religioso florecen precisamente en el siglo XVIII (Garzón, 1992), tal vez para atender la demanda masiva de objetos artísticos, producto de la vulgarización de modelos culturales aristocráticos.

25 Stensoro habla del criterio de verdad que tenía el arte religioso colonial, pero no llega a historizar el fenómeno, en Urbano (1993).

## SEGUNDA PARTE: Los siglos XIX y XX

### 7. LA REFORMA ITALIANA EN EL CONVENTO DOMINICO: UNA RUPTURA CON LA HISTORIA (SIGLO XIX)

En la década de 1860 la comunidad dominicana sufrió los efectos de una drástica reforma. En el marco de una política auspiciada por el gobierno garciano, un grupo de dominicos italianos intervino en el monasterio de Quito, con el fin de imponer un sistema de vida conventual que trastocaba las tradicionales formas de observancia de los frailes y el mundo de relaciones que hasta entonces habían mantenido. Las implicaciones políticas e ideológicas de este evento han sido suficientemente analizadas en el primer período de investigación. En él se destaca, además, la importancia que dentro de la reforma tuvo el proyecto de construcción del nuevo noviciado -requisito imprescindible para forjar generaciones renovadas de frailes- y el proyecto de renovación del templo, que fue el principal objeto de intervención.<sup>26</sup> La renova-

ción de la biblioteca fue también parte de la política intervencionista de los frailes extranjeros. Según informes de P. Reginaldo María Duranti, en la década de 1870 se estaba construyendo un lienzo nuevo (el actual) para albergarla y para 1891 se habían adquirido ya un gran número de volúmenes.

Por nuestra parte, queremos relievlar el impacto que la Reforma tuvo sobre los espacios de sociabilidad del convento. Planteamos que el nuevo sistema de observancia impuesto por los frailes italianos supuso una ruptura radical con las habituales relaciones entre convento y sociedad, heredadas de aquella época en que laicos y religiosos compartían similares expectativas sociales e ideológicas. Esta ruptura con la historia pasó por la reformulación de los parámetros de organización del espacio y también por la reformulación de los sistemas de representación y de culto. Examinaremos a continuación algunas obras emprendidas por los frailes italianos que, a nuestro parecer, reflejan bien las nuevas propuestas.<sup>27</sup>

26 El capítulo que aquí presentamos contiene información complementaria a la investigación dirigida por A. Kennedy (II 1989). En ella se plantean tres etapas constructivas que definían la trayectoria arquitectónica conventual del período, y que estaban marcadas por obras sobresalientes impulsadas por el proceso de Reforma realizado por los frailes italianos, a saber: 1) 1863-1869: construcción del Noviciado en la Recoleta de la Peña de Francia y refacción de algunas áreas del Convento; 2) 1869-1886: reconstrucción del templo y edificación de capillas nuevas en espacios preexistentes; refacción del Noviciado del convento

máximo; 3) 1886... obras llevadas adelante después de la Reforma.

27 Sobre el nuevo noviciado hemos descubierto información que complementa y problematiza los planteamientos vertidos en la primera fase de investigación, véase nuestro informe para ECUABEL de fines de 1992.

## El nuevo rostro del convento

Entre las obras impulsadas por la Reforma, la modificación de la fachada conventual fue especialmente importante. Desde 1874 se advierte un interés particular en el área correspondiente a la portería y a la capilla de los Naturales que, entre 1872 y 1874 adopta la advocación de Santa Rosa y es otorgada a la Orden de Terciarias Dominicas.

Los planes constructivos para este tramo reflejaron desde el principio la ausencia de un proyecto de diseño definido. Las resoluciones emitidas por las Consultas se dieron en un ambiente de vacilaciones y rectificaciones permanentes, que se hicieron extensivas a los mismos usos del espacio. En 1872, por ejemplo, en tiempo del provincialato del P. Moro, se había decidido trasladar a la entonces todavía capilla de los Naturales a la Virgen de la Escalera, responsabilidad que debía caer en el señor Manuel Pazmiño (LC:32)<sup>28</sup>

Las resoluciones de Consulta demuestran que el primer problema que presentó la capilla de Santa Rosa fue el acceso. Por las fotografías del Convento logradas inmediatamente luego del terremoto de 1868 se puede advertir que la entonces capilla de Naturales no tenía puerta hacia la plaza; así como tampoco era posible acceder a ella por la sacristía posterior, puesto que el ac-

tual acceso hacia el entonces segundo claustro (ahora Colegio San Fernando) no existía. Por consiguiente, la resolución de noviembre de 1874, acerca de la necesidad de “cerrar la puerta de la capilla de terciarias y abrir otra que de en la plaza” con el fin de “hacer un plan conveniente para fabricar la

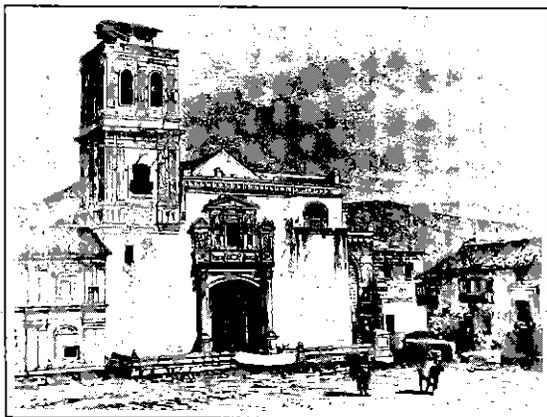


Foto 5. Fachada de la iglesia de Santo Domingo antes de la intervención italiana (s. XIX)

portería del convento” (LC:64), se debe entender como un proyecto que implicaba la clausura del acceso tradicional por la portería, tal vez por razones de observancia tendientes a segregar del espacio conventual la presencia femenina que la capilla de Santa Rosa convocaba. Sin embargo, aunque el singular detalle ornamental que hoy se puede apreciar sobre el vano de una de las ventanas de la capilla pueda testimoniar sobre la existencia de una antigua puerta, no podemos estar seguros de que el plan de abrirla se haya llevado a cabo en todos sus detalles. De hecho, la propuesta fue otra vez discutida un año después, en 1875, y rechazada (LC:66).

28 La sigla LC usada en este capítulo corresponde a “Libro de Consulta... desde el día-I-1869 hasta... 1896” (AGODE).

Podemos deducir que alguna intervención sufrió el área por el contenido de las resoluciones que trece años después emite la Consulta, entonces integrada por los padres La Cámara, Baca, García, Godoy y Galindo: "componer la portería del Convento, quitando los dos cuartitos que están, cerrando con pared la puerta del locutorio, y abriendo en el locutorio puerta al convento para que estén los porteros". (LC:287)

Dos semanas más tarde la Consulta hizo mención a "la antigua puerta de reja" de la portería, que para entonces ya no se encontraba en su sitio original (LC:290). Esta información sugiere que la antigua portería observaba tal vez un diseño y disposición similares a los de la portería del convento franciscano. La pasada existencia de puertas de arco consecutivas, gemelas, con reja, explicaría, por otro lado, la ubicación hoy asimétrica del escudo en relieve de la orden dominica que está en la fachada. Creemos que el antiguo locutorio -efectivamente suprimido- ocupaba el lugar de la actual puerta principal de acceso al convento en la pared interior de la capilla de San Vicente, recientemente trasladada a un recinto contiguo. Toda esta redefinición del área de ingreso al Convento ponía en cuestión las relaciones tradicionales de la comunidad con la feligresía, estableciendo con ella fronteras más precisas y seguramente más impene- trables.

A principios de los años ochentas del siglo XIX, los trabajos de fachada incluyeron también la reconstrucción de parte de la cubierta del tramo occidental, situada sobre el área posterior de la capilla de Santa Rosa, que entonces albergaba una escuela pública, cuyo ingreso -en proporciones más modestas- fue tal vez el antecedente de la

entrada actual al colegio San Fernando. La existencia de la escuela en el segundo claustro demostraba la vigencia del tradicional espacio "pedagógico" del convento. Más tarde, en 1890, la Curia determinó que el convento de Santo Domingo albergara allí mismo el Seminario. Las evidencias sugieren que el corredor bajo occidental del segundo claustro no se encontraba entonces interrumpido por el portón de acceso al Colegio, que hoy existe.<sup>29</sup> El Seminario habría ocupado, por consiguiente, el piso alto y bajo del lienzo occidental de ese claustro, propiciando con su aparecimiento una supresión de la libre circulación que hasta esa época existía con el claustro principal. El Seminario ocupó, de hecho, el local de la antigua escuela de niños.<sup>30</sup>

Las refacciones en la fachada conventual continuaron hasta fines del siglo XIX. En 1899, a propósito de los festejos en homenaje a Sucre se la hizo -junto con el templo- enlucir y pintar "estucándose la verticalmente a entrambos lados, a la vez que completando su galería superior", tal como rezaba el informe del entonces Prior, P. Jerves. En 1901, bajo el priorato del P. Rai-

29 O por lo menos habría existido una puerta más modesta -aunque ésta no se puede apreciar en las fotografías de la época. Las evidencias además insinúan la existencia de una suerte de locutorio en el lugar, al mencionar la prohibición que pesaba sobre los seminaristas de "hablar con mujeres fuera de la reja" (LC:434).

30 En 1892 el gobierno nacional insistió en readecuar el sitio para "salón para escuela de niños". Los frailes se negaron aduciendo que el seminario estaba instalado allí, y que la comunidad había ya aportado lo suficiente, considerando que "el gobierno se ha tomado por la fuerza el colegio de San Fernando con sus haciendas, y el convento ha cedido el uso de la Recoleta a las monjas del Buen Pastor" (LC:519).

mundo Estrella, fue reparada toda la cubierta occidental del Convento. La restauración de la fachada implicó un cambio fundamental en la apariencia de la torre, puesto que no se recuperó su diseño piramidal colonial, sino que se implantó el remate neoclásico que ahora podemos apreciar.<sup>31</sup>

## El impacto sobre los espacios rituales y de sociabilidad

Los mayores esfuerzos de la Reforma se concretaron en el templo. Tanto su fisonomía como su atmósfera interna fueron profundamente transformadas, lo cual significó que el templo colonial prácticamente se extinguiera, llevándose consigo las expresiones simbólicas y las formas de organización del espacio sagrado que la historia había legado al monasterio.

31 El informe del P. Estrella señalaba en cuanto a los trabajos en la fachada: Se ha enlozado la vereda de la calle que va de las herrerías situadas frente a la escuela del Convento, todo con piedra sillar hasta la loma chica... Se dio conclusión a la torre, haciendo parte del pasamano en su remate, y blanqueándola toda ella, hasta quitarse los andamios... desde la torre hasta la esquina de las Herrerías (actual esquina Pereira-Flores) que están situadas frente a la Escuela de niños del Convento /se colocaron/ "canales de lata nuevas, y pintadas al óleo, con sus respectivos tubos, para botar las aguas lluvias... se ha pintado todo el frente del Convento que da a la plaza, y la fachada de la Iglesia, con pintura al óleo, y al templo. Se formó encima de la fachada una nueva azotea para adorno de la fachada". Se pintaron incluso las ventanas de las celdas. El reloj público de la torre se instaló en 1924. Según informes del P. Jerves, fue donado por Don Joaquín María Velasco y en su colocación intervino "el artista Don Antonio Salgado".

En Consulta de julio de 1876 se trató, probablemente por vez primera, acerca de la restauración del templo, cuyo edificio amenazaba con desplomarse.<sup>32</sup> Sin embargo, tan descomunal resultaba el proyecto que, en primera instancia, los frailes estuvieron prácticamente dispuestos a venderlo, opción que no se concretó por la potencial oposición que podían recibir por parte del "pueblo" (LC :89).

Según el P. Vargas, fue el P. Magalli, en 1878, quien propuso la reconstrucción del templo. T. Pérez (Kennedy, II: 1989) señala que la obra se inició con la reconstrucción del coro bajo y la capilla del Santísimo. La autoría que en la obra del coro tuvo el arquitecto Schmidt no está totalmente precisada en los primeros informes en donde se le atribuye sólo la conclusión de tal trabajo (Kennedy, *ibid*:217), además de la sacristía y el tumbado del altar mayor. Por nuestra parte, tenemos evidencia que en julio de 1883 el Definitorio consideró pagar de 5.000 a 6.000 pesos a Schmidt en caso de que aceptara trabajar la obra del coro. La resolución consideraba también las formas de obtención del dinero: 1.500 p de la sacristía, la venta de la hacienda Pilopata, un

32 Con el terremoto de 1868 se cayó, según datos del informe del P. Duranti, de 1890-1893, "la capillita al lado del arco de la loma". Se refiere a la capilla colonial de los Desamparados que estaba situada junto a la actual calle Rocafuerte. Para evitar los intentos de saquear la capilla del Rosario mediante agujeros que se hacían por las noches en las paredes que quedaron al descubierto, Duranti emprendió las edificaciones de "una casita y tienda anexa", pero emplazándolas dos metros mas abajo que el nivel del piso de la capilla del Rosario y separándolas de ésta por una suerte de pequeño patio. La Consulta aprobó la obra, destinando para ella 100 pesos de la redención de un censo.

préstamo de 2000 p. a una Sra Portilla, una deuda de 1100 p. de un Sr. Dávalos al Provincial. Esto sumaba 6600 p. que serían invertidos en cal.

La obra no finalizó en un plazo corto. De hecho, en el año de 1883 continuó la búsqueda de recursos. Se planteó no sólo recurrir a créditos -se pensó obtener uno de 12000 p.- sino adoptar medidas extremas tales como la de vender, en caso de que hubiera compradores, los altares antiguos de la iglesia, fijando el mínimo de su precio en 400 p. Pero, no era simplemente la escasez de recursos lo que explicaba el apremio por obtenerlos. En realidad, se proyectaban gastos excesivos. Por los mismos años, se resolvió traer de Europa el altar, la efigie de San Pedro Mártir de cera, dos órganos, y los vidrios necesarios para las ventanas (LC: 224). Según T. Pérez, estas últimas se adquirieron en Francia con el producto de la venta de la custodia antigua de la Iglesia (Kennedy, *ibid*: 218). A fines del siglo XIX, bajo el priorato de Duranti, el convento reasumió sus fondos y sus temporalidades y redujo la deuda conventual de 100.000 p. a 65.000 p. mediante la venta de algunos bienes, entre ellos lotes de la hacienda de Conocoto.

Vinculada a las obras del presbiterio y altar estuvo la obra de la sacristía, todas ellas aún vigentes en 1886. Al tiempo que Schmidt advertía sobre las variaciones que la comunidad le había hecho introducir en el diseño del tumbado del altar (Kennedy, *ibid*: 217), la Consulta resolvía sobre el modo de fabricar la cubierta de la "sacristía nueva" (LC: 265)

El trabajo de carpintería del coro estuvo a cargo del carpintero Policarpio Lucero. El diseño y croquis que él presentó con tal

propósito fue aprobado en octubre de 1885. Según el P. Vargas, se trataba de la obra del coro bajo (Vargas, 1982:181). Para el coro alto se contrató a Leonardo Salas Villacís (LC:247), quien además debía hacerse cargo del entablado del piso del templo -pese a que meses antes se había decidido enlazarlo por razones higiénicas y de costos (LC:239)-y las tres puertas de entrada al mismo. Rafael Salas fue elegido para "la pintura de la iglesia (LC:246; Vargas, 1982: 183).

Como posible obra terminal del templo -por su carácter ornamental- aparece el intento, al parecer frustrado, de colocar en 1886 "quince cuadros representando los quince misterios del Rosario en lugar de las estaciones" (LC:253). Otro dato en este sentido es la decisión de julio de 1887 de "dorar el altar mayor nuevo... todo él dorado con oro fino" (*ibid*). Tal como el P. Vargas (1982) lo afirma, se contrató para ello a Bruno Pasmíño. Todo esto nos revela hasta qué punto el proyecto reformador estaba incidiendo en la transformación de los tradicionales sistemas de representaciones que operaban en el ámbito ritual y en los antiguos esquemas de usos del espacio.

Pero más sustancial aún fue el cambio que se impulsó en las formas del culto. En 1888 la Consulta emitió una serie de disposiciones que iban a impactar directamente en las prácticas devocionales y en los cultos. Se prohibió la colocación de "cuadros e imágenes en bulto" en el altar mayor. La utilización de velas -cuyo uso en abundancia era una herencia de la religiosidad colonial- fue reglamentada en detalle: no se podían colocar más de seis candeleros en los altares y se desterró el uso del cebo (LC: 288). Es fácil imaginar cuánta influencia

habrían tenido estas medidas en un cambio de las relaciones de la feligresía con los objetos de culto, estableciendo entre ellos distancias tradicionalmente inexistentes. Los espacios de sociabilidad conventuales experimentaron también drásticas modificaciones. Los frescos coloniales que exhibían las paredes del claustro principal que-

daron ocultos bajo gruesas capas de pintura blanca y también fueron desprendidos los mosaicos que adornaban los corredores. Un nuevo imaginario influido por la pasajística europea pasó a ocupar lugares predominantes, esta vez en el recientemente construido noviciado, tal como se puede apreciar en las fotografías de la época.

## 8. LA CAPILLA DE SAN VICENTE Y LA DOCTRINA SOCIAL DE LA IGLESIA (PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX)

### La devoción de San Vicente en el convento

El antecedente inmediato de la capilla de San Vicente se remonta a la década de 1910, cuando la orden dominica, haciéndose eco de la política social que la iglesia emprende en aquellos años, se propone impulsar y difundir la devoción del Santo Taumaturgo -denominación clásica que se le atribuye universalmente- dentro de un proyecto de acercamiento a los sectores subordinados de la sociedad, involucrados ya para entonces en un gradual proceso de politización al que se incorporaban desde posiciones laicizantes (véase Bustos, 1991). De hecho, en esta década, el padre Inocencio Jácome, que en los años treinta será el gestor de importantes organizaciones obreras religiosas bajo influencia dominica, inicia una persuasiva campaña entre la Asociación Católica de la Juventud Ecuatoriana para despertar en ella la iniciativa de propiciar las "asociaciones": "son arbitrios pacíficos (...) que elevan al obrero, le hacen feliz, y ofrecen a la sociedad frutos copiosos de bienestar y prosperidad" (C.M. nov/1917).

Sirviendo a ese proyecto, varias devociones y cultos fueron fomentados para atraer o congregiar devotos y militantes de la nueva línea social de la Iglesia: Santa

Rosa, la Virgen de la Escalera, la Virgen de Pompeya, la fiesta del Rosario, San Vicente, más tarde San Martín de Porres y, más allá de la Orden, aunque respaldada por ella, la devoción de Santa Mariana de Jesús. Las celebraciones religiosas públicas que se ofrecían a propósito de estos cultos se concebían fundamentalmente para convocar a los diversos sectores de la sociedad y propiciar la conciliación de clases.

En el marco del acoso que experimentaba la Iglesia por parte de los gobiernos liberales, la campaña de propagación de esos cultos adquirió casi el carácter de una cruzada. Frente a las restricciones oficiales, las procesiones dominicas, por ejemplo, se llevaban a cabo en el interior del convento, a través de los corredores de los claustros. La procesión que en 1918 se verificó, pese a todo en las calles, en honor a Mariana de Jesús, fue apreciada por sectores religiosos y conservadores como una verdadera gesta religiosa. El espíritu de lucha se avivó además durante aquellos años por acción del temor que suscitaba la renovada amenaza de confiscación de los bienes religiosos y la presencia ya perturbadora de las sectas protestantes.

La promoción de la devoción de San Vicente tomó cuerpo inicialmente en Guayaquil, alrededor del año de 1914, por iniciativa del dominico Domingo María Naranjo. El hecho resulta totalmente explica-

ble si se considera que en esa época el puer- to principal poseía las organizaciones obre- ras de mayor trayectoria del país. Hacia el año de 1916, el mismo culto, en el convento de Santo Domingo de Quito, parecía dar- se preferentemente alrededor de los atribu- tos curativos del Santo. Sin embargo, en la reivindicación que en la fiesta de ese año se hace de su calidad de Angel Apocalíptico - anunciado con su trompeta el fin de los tiempos-, se perfila ya en San Vicente de Ferrer su nuevo rol político en medio de una época difícil y amenazadora para la Iglesia.

En 1918, estando próxima la conmemo- ración del quinto centenario de la muerte de San Vicente, la revista dominica *La Corona de María*, como parte del empeño por fortalecer el culto del Santo, inauguró una página destinada a registrar sus gracias y milagros, consistentes sobre todo en reme- diar enfermedades y accidentes. Un análisis más detenido de estos *exvotos* a lo largo de los tres años siguientes revela que cerca de 1919, entre los favorecidos por las ayu- das recibidas, iban perfilándose con mayor nitidez devotos tales como trabajadores, artesanos, y "pobres", con frecuencia invo- lucrados en problemas de dinero o en acci- dentes de trabajo.

Creemos que la celebración del quinto centenario de la muerte de San Vicente, verificada en abril de 1919, fue el estímulo para que en 1920 se adecuara un espacio artístico en la Portería del Convento incor- porando los frescos con escenas de la vida del Santo. Tal como se advierte en una descripción de la época que reprodujo *La Corona de María* (1920), y por la firma que consta en la obra mural, los frescos laterales fueron ejecutados por Fray Enrique Mide- ros, hermano del renombrado artista Mide-

ros que, en esos momentos, realizaba estu- dios en Italia.

Ya hemos mencionado que hasta la década de 1910 el aspecto más sobresaliente del Santo era el de ser "taumaturgo", atri- buto que está presente en la iconografía clásica de San Vicente y, que además se vincula directamente con el poder curativo de las aguas que, según su hagiografía, estaban próximas a su casa natal en Valen- cia. Existen indicios de que el convento do- minico poseía una fuente o grifo de "agua de San Vicente" -situada en el claustro prin- cipal, cerca de la portería- a la que accedía la feligresía para ingerirla, para aplicársela en alguna parte del cuerpo o para recogerla en recipientes y destinarla a enfermos in- capacitados de movilizarse. Estos casos son, justamente, los que salen a la luz en 1919, entre los primeros *exvotos* que publi- ca la Revista. Este creciente tránsito diario de feligreses en pos de las aguas le habría dotado de una especial significación a la puerta interior que desde la portería condu- cía al claustro principal. Creemos que este hecho bien pudo ser, entre otros, un factor determinante para que las paredes conti- guas a esa puerta hayan sido privilegiadas para la pintura mural.

Es incierta la fecha en que se lleva a cabo la adecuación del espacio en cuestión como *capilla* propiamente dicha. Obviamente, tal hecho se relaciona con la creación de la obra mural de fondo y la implantación del bulto del Santo en un plano central que articula el conjunto arquitectónico y artísti- co. Y aunque sabemos que la estatua de la capilla data de 1920 -y es autoría de A. Carrión, como consta inscrito al pie- no se puede asegurar aún que desde su creación haya coexistido con los frescos laterales.

Las evidencias indican que la imagen del Santo que la feligresía veneraba era la de su tradicional altar en el templo dominico, lugar al que la gente acudía para orar a San Vicente y para participar en su fiesta anual. Tal vez en un principio, la escultura de Carrión pudo haber sido utilizada para otros fines. De hecho existe evidencia de que los frailes organizaban multitudinarias procesiones con la efigie del Santo en los interiores del convento, seguramente porque su celebración pública era riesgosa (C.M. 1920:45).

## Iconografía de la obra mural

Por información que proporciona el P. José María Vargas, se conoce que fray Enrique fue el pintor por excelencia de la orden dominicana entre las décadas de 1910 y 1930, tiempo durante el cual puso su talento al servicio de la difusión de la iconografía de San Vicente, a quien pintó sin descanso en varios conventos dominicos del país (Vargas, 1985). Entre otras obras de su autoría que merecen destacarse están la decoración de la capilla de Pompeya, en Quito, y la serie de cuadros sobre el santuario y los milagros de la Virgen de Agua Santa en Baños. Una comparación entre los frescos de Quito y los de Baños permite encontrar motivos iconográficos comunes seguramente inspirados en ilustraciones europeas. De todas maneras, la concepción de conjunto y la adaptación de los modelos extranjeros para la recreación de personajes locales es evidentemente original, como bien se puede advertir tanto en la obra de Baños como en la Quito, específicamente

en el mural de fondo a la capilla de San Vicente, del cual se habla más adelante. La originalidad, además, tiene que ver también con el contenido que se le asigna a la representación. Hay que considerar, desde esa perspectiva, que se trata de una obra comprometida con un tipo de mensaje religioso que adquiere pleno sentido en el marco una coyuntura política y social específica de la historia ecuatoriana.<sup>33</sup> Fue clara en ese sentido la asamblea de Piores dominicos del Ecuador cuando en 1919 resolvió que se aprovechara la celebración del ya mencionado quinto centenario para auspiciar las conformación de "asociaciones" de obreros:

*los M.RR.PP. Piores que compusieron esa asamblea han consagrado parte de su atención y estudio a la acción social católica en el Ecuador, excitando a todos los religiosos a que funden asambleas para jóvenes eruditos y asociaciones para obreros y a que trabajen con ahínco en la instrucción científica, literaria y profesional de los mismos. Tratándose de la celebración del quinto centenario de la muerte de San Vicente Ferrer, cuya devoción se ha propagado de la manera más asombrosa en el Ecuador, presenta la Congregación, como medio más oportuno para solemnizar esa fiesta, el esta-*

33 La vinculación de la obra artística con valores nacionales que debían ser reivindicados se advierte en palabras del padre Inocencio Jácome. En 1917 hacía un llamado para fomentar el arte, la música, la pintura, la escultura, para las que los ecuatorianos tienen "excepcionales dotes": "apoyemos moral y materialmente a los artistas; cultívemos el sentido delicado de la estética, que tanto engrandece al hombre y tributemos al arte nacional el culto que merece (C.M.:41). No sería extraño que el P. Jácome haya sido el auspiciador de la obra mural de la capilla de San Vicente.

*blecimiento de las citadas academias y asociaciones. Nadie podrá dudar que la Religión y la Patria ganarán mucho..."* (C.M. 31-32).

La temática de las representaciones que aluden a la vida de San Vicente Ferrer no dejan dudas sobre la naturaleza coyuntural del auge devocional hacia el Santo en aquellos años. San Vicente fue puntualmente reivindicado, por parte de los mismos sectores religiosos, como una símbolo de proyección política. El panegírico que en abril de 1919 pronunció el presbítero Luis R. Escalante destacaba sus atributos "no solamente como un gran santo y extraordinario apóstol, sino también como político eminente". "Alumbro -decía aquel- los caminos de la santidad, de la elocuencia y de la política cristiana". Aparejada a estas virtudes estaba evidentemente la de su elocuen-

te prédica orientada a la conversión. Se explica entonces porqué, situando en un plano algo secundario su virtudes de taumaturgo, son sus cualidades políticas y de apóstol de la conversión las que los murales con más énfasis destacan. El papel de conciliación que cumplió San Vicente a propósito del Gran Cisma de la Iglesia en el siglo XV (véase fresco) simbólicamente cobraba actualidad en 1920, en el Ecuador, en momentos en que la Iglesia ecuatoriana se sentía tan profundamente amenazada. De otro lado, el incidente de su intervención en la Asamblea de Caspe (foto 6) para resolver sobre el problema de sucesión del rey de Aragón Martín el Humano, constituía un referente apropiado para en 1920 reivindicar los poderes emanados de lo divino y la legitimidad de la acción de la Iglesia en la historia del país. Otra parte del panegírico ya mencionado, expresaba con claridad estas ideas:

*sin la intervención de San Vicente, en aquella ocasión, es posible que en los tiempos posteriores, España no hubiera poseído las Américas no hubiese aniquilado para siempre el poder de la Media-Luna" (C.M.: 131) [Añade más adelante] "Por esto fue S.V. político eminente; abrazó, enseñó y sostuvo la verdad; defendió la justicia, amó el bien y lo practicó; vio a los pueblos completamente divididos, las familias enemistadas, desquiciada la administración pública, vacías las arcas del Estado, regados los campos con sangre derramada en las luchas civiles, es decir, vio lo mismo que nosotros estamos viendo aquí, en nuestra patria, ayer feliz, y hoy tan desgraciada...; y aunque S.V. previó muy bien que se le acusaría de sedicioso, que se le injuriaría, que se le perseguiría, a pesar de todo habló; porque supo que estaba obligado a sacrificarse por el triunfo de la verdad y la justicia" (C.M.:125-133)*



Foto 6. "San Vicente en la Asamblea de Caspe"

Alrededor de 1925, año de la “revolución juliana”, el culto de San Vicente contaba ya con grupos de devoción organizados, las asociaciones vicentinas. En realidad, las congregaciones católicas populares constituían un recurso usado por la Iglesia para enfrentar la creciente influencia del socialismo en el movimiento obrero. En medio de este panorama, 1932 fue un año decisivo. En torno a la figura de Bonifaz, presidente del Ecuador electo el año anterior, se produjo una abierta politización de las organizaciones populares. En ese mismo año la orden dominica, con la ayuda de las asociaciones vicentinas, fundó la “Pío Unión de la Obra Apostólica de Jesús Obrero”. Esta moderna cofradía nació consagrada a San Vicente Ferrer, apreciado en esa coyuntura como Ángel Apocalíptico, anunciador del fin de los tiempos. El mural - fechado en 1932- que hoy sirve de telón de fondo al bulto de San Vicente constituye, una fiel expresión del pensamiento que en ese año animó a los sectores religiosos (foto 7). En él se plasmó la “doctrina social de la iglesia” con su planteamiento universalista, conciliador de las diferencias socia-

les y de razas, articuladas todas en torno a las jerarquías eclesiásticas.

#### EL MURAL DE FONDO: PINTURA Y ESCULTURA

El esquema compositivo del mural de 1932 tiene como punto focal el bulto de San Vicente Ferrer, expresando con ello la perfecta correspondencia que aquél posee con éste último. La singular conjunción de pintura mural y escultura que presenta esta obra produce un efecto visual escenográfico de gran impacto provocado por la presencia hiperrealística del Santo, contrastado de forma casi teatral con su entorno pictórico. De otro lado, el reducido espacio de la capilla contribuye a que el mural y el bulto adquieran unas dimensiones desproporcionadas que sobredimensionan el efecto visual, ya estimulado en principio por la temática de la multitud de personajes que integran la obra pictórica.

En realidad, estos efectos plásticos parecen ser totalmente compatibles con el mensaje ideológico que se le asignó al mural. Ya hemos mencionado que el conjunto icono-



Foto 7. Mural de fondo de la capilla de San Vicente

gráfico destaca la dimensión apocalíptica de San Vicente Ferrer, dimensión que se presenta en el mural estrechamente vinculada a sus atributos políticos, lo que queda claramente ilustrado en la inclusión de los personajes que están situados en su entorno inmediato, ocupando el lugar central del conjunto iconográfico: al costado derecho del Santo, el poder y la jerarquía eclesiástica (el Papa -Benedicto XIII? de quien fue San Vicente asesor-, los arzobispos, los canónigos, las ordenes); al costado izquierdo, el poder monárquico, de origen divino, que en este caso aparece representado tal vez por los reyes de Aragón, cuya relación con San Vicente ya fue mencionada en el informe previo. No descartamos además la posibilidad de que la alusión tan significativa al poder real sea parte de una reivindicación que en la época cobraba actualidad frente al surgimiento de la Tercera República Española, que trajo como consecuencia la expulsión de Alfonso XIII ejecutada en 1931.

El mensaje apocalíptico propiamente dicho se advierte en el conjunto mismo de la obra, tanto a través de la actitud de los personajes que se congregan alrededor del Santo, acudiendo a su llamado o a su anuncio, como de la heterogeneidad de los mismos, que aspira a representar al conjunto de la humanidad, partiendo de un núcleo religioso predominante que remata en los extremos con personajes laicos, claramente secundarios y subordinados. Se pueden reconocer en este gran panorama de personajes dos relatos. Al costado derecho, uno que alude a temas más contemporáneos y predominantemente occidentales; congrega-

ciones religiosas modernas -y que en el Ecuador participaron en proyectos de reforma religiosa- como la de los Hermanos Cristianos (el Hermano Miguel), las Hermanas de la Caridad; personajes militares europeos, protagonistas de la primera guerra mundial, mendigos de Occidente; africanos que probablemente aluden a colonias europeas. El flanco izquierdo constituye más bien una evocación histórica que tal vez pretende combinar el tema del papel



Foto 8. "La Plá Unión de Jesús Obrero"

histórico evangelizador de la Iglesia (precedido por la monarquía española y protagonizado por las ordenes religiosas tradicionales) con mundo de la "gentilidad" representado por nativos americanos, africanos, asiáticos, romanos de la época Imperial. Hay que tomar en cuenta que en la primeras décadas del siglo XX el cristianismo se hallaba empeñado en una intensa actividad misional, que debía enfrentar tanto las resistencias nacionalistas (en Asia, por ejemplo) como el predominio político que iba adquiriendo el islamismo. A esto último aludiría la inclusión de un musulmán al extremo derecho. Llama la atención, final-

mente, la presencia de personajes bíblicos en el extremo superior del costado izquierdo, reforzando el sentido histórico de esta parte del conjunto iconográfico. Hay que destacar que la obra mural incluye además dos santos dominicos identificables, Santa Catalina (detrás del Santo) y Santo Domingo, quien con su brazo extendido dirige a un niño hacia San Vicente.

El mural de 1932 no fue un hecho aislado dentro de la actividad artística que la Orden impulsa en favor de su política social. De hecho, en la actual sala de profundis existe un valiosísimo cuadro -según testimonios de los frailes actuales, atribuible

al mismo padre Enrique Mideros que representa a la Pía Unión de Jesús Obrero, consagrada a San Vicente Ferrer (foto 8). Esta obra excepcional reproduce fielmente en su iconografía el mensaje que la Iglesia de la época difunde entre los obreros y artesanos, mensaje inspirado en el espíritu de la "acción social" de la encíclica *Quadragesimo Anno* de Pio XI. Un discurso ilustrativo de esta política en el Ecuador es el sermón que el padre Alberto Semanate pronunció el 1 de Mayo de 1932 bajo el título de "Jesús y el Mundo Obrero". Posiblemente ese día fue inaugurada la capilla de San Vicente.

## 9. A MANERA DE CONCLUSIONES: EL CONVENTO COMO PATRIMONIO HISTÓRICO

Paradójicamente, fue la primera generación de frailes ecuatorianos formados en el espíritu de la Reforma Italiana, la que inicia, entre fines del siglo XIX y principios del XX, un proceso de recuperación del patrimonio histórico conventual. Tal iniciativa se habría articulado tanto a la política de valoración de la herencia histórica colonial, que entonces estaba siendo reivindicada por sectores conservadores agrupados en la Academia de Historia (Bustos, 1993), como a la necesidad de superar la ruptura con el pasado que la reforma propició.

La más clara expresión de esta emergente conciencia histórica fue la vocación histórica que se forjó entre insignes frailes del período: los padres Alfonso Jerves, José María Caicedo, Enrique Vacas Galindo y, más tarde, el padre José María Vargas. Entre las acciones que en materia histórica se llevaron a cabo, no sólo se destacó el rescate del patrimonio documental, como ya se señaló al principio, sino que se llevó adelante una acuciosa labor de investigación que dio como resultados varios escritos sobre la historia de los dominicos en el Ecuador, que inauguraron un importante movimiento historiográfico dentro de la Orden. Parte de este gran proyecto académico fue la institucionalización de la cátedra de paleografía, iniciada por el P. Jerves.

En relación a la conservación del patrimonio artístico, se emprenden varias obras

ya a partir de fines del siglo XIX. De particular significación es la restauración de los "cuadros de los Reyes" (atribuidos a Goribar) que, según informe del Prior Raimundo Estrella, "fueron retocados en su mayor parte".<sup>34</sup> En la primera década del siglo, el rescate y traslado al convento de la Virgen de la Escalera, obra mural del padre Bedón que se había conservado en la antigua recoleta, se celebró a través de un gran ritual público, en cuyo marco el pintor criollo del siglo XVI quedó reivindicado como un hito fundacional de la tradición artística nacional. La invitación extendida por "El Comité del Rosario" rezaba así:

*La virgen de la Escalera, tan tiernamente amada y profundamente venerada por el Pueblo de Quito, la primera joya del arte nacional debida desde hace más de tres siglos al hábil pincel del Vble. Padre dominicano Fr. Pedro Bedón, compatriota nuestro, acaba de ser salvada casi de las ruinas... (AGODE)*

En este proyecto de recuperación del pasado artístico, resultaba muy significati-

34 Las evidencias documentales de este capítulo se han extraído de los informes priorales de Duranti, Estrella, Jerves, Tomás María Racines, y de los Procuradores Estrella y Guerrero, entre 1870-1925 (Ver AGODE, carpeta de informes de autoridades conventuales).

va la acción de un nuevo tipo de artista, el restaurador, encarnado, en el caso que acabamos de mencionar, en la persona de Joaquín B. Albuja, "artista nacional...quien -decía la invitación- con un procedimiento por él solo conocido entre nosotros, la ha trasladado (a la Virgen) al lienzo con admirable perfección" (ibid).

La capilla del Rosario, único reducto del arte barroco conventual, puesto que salió ilesa de la Reforma, fue especial objeto de preocupación. Durante el priorato que el padre Jerves ejerció en la década de los años veintes, la que él mismo calificó como "joya arquitectónica del arte religioso antiguo" -y que estaba impactada por el terremoto de 1923- fue reparada en sus medias naranjas, levantándose para el efecto un gran arco de cal y ladrillo. Al terminar su priorato en 1925, el P. Jerves declaró, de otro lado, la restauración de 17 de los 19 cuadros coloniales existentes en la nave central de la iglesia. Además, las "molduras y fragmentos de tallado dorado antiguo" fueron debidamente coleccionadas y guardadas.

También varias de las obras iniciadas por los frailes italianos tuvieron que ser completadas o restauradas en este período. Los ciclos rasos del coro y presbiterio<sup>35</sup> levantados por los reformadores fueron "cambiados por otros de zinc" con "pintu-



Foto 9. Mural en la casa de la Virgen

ras al óleo". A la par se modificó la cubierta de la capilla del Santísimo Sacramento y se repararon "así el artesón como las paredes con nuevas pinturas al temple y al óleo". Dentro del Convento tuvieron lugar varios importantes trabajos de restauración, como la reparación de "todas las soleras y pilares del corredor de terraplén del noviciado" y el "enladrillado con piedra sillar" de su corredor. Se refaccionaron las "tres celdas del padre Provincial, entapizando con papel nuevo dichas piezas, y poniendo una mampara nueva de vidrios, con sus cortinas".<sup>36</sup>

35 A Principios de siglo se habían hecho ya Intentos por arreglar "el ábside del presbiterio... que -según decía la Consulta- ya va para doce años que empezó a deteriorarse, a fuerza de goteras". Señalaba Jerves que no se ha procedido a su refacción a pesar de "habérsela trastejado" ya. Además de aumentar 400 tablas para la obra en 1899 el prior presentó a la Consulta "un plano del maestro M, Carbajal" para el efecto.

36 El Procurador Pedro Guerrero inventarió en su informe de 1901 los siguientes sitios conventuales: Sala de Consulta, Refectorio, Cervecería, Zapatería, Cuarto de la procura, vestiaría, Carpintería, Corrales, Huertas.

Posiblemente, el empeño por salvar el patrimonio del monasterio se vio también avivado por las intervenciones que realizó el Estado sobre el espacio conventual. Señalaba el Padre Tomás María Racines, al finalizar su priorato en 1907, que su administración había estado marcada por el intervencionismo del gobierno liberal de Leonidas Plaza. Por la Ley de Cultos la comunidad fue despojada de la administración de sus bienes y se convirtió al Convento "en cuartel para el Batallón Carchi por más de once meses" (en el sitio correspondiente al actual Colegio San Fernando). Más tarde, en 1935, se estableció allí el cuartel de Guardias Civiles (Vargas, s/f: 49)

En 1945, la Ley de Patrimonio Artístico decretó la devolución de las edificaciones ocupadas por los cuarteles a las comunidades de Santo Domingo y San Francisco, con la exigencia de que éstas crearan museos para albergar las valiosas colecciones artísticas que poseían. Este proyecto, que coincidía con el movimiento de valoración del legado artístico que la orden impulsaba desde el siglo anterior, fue el punto de partida de un trabajo sistemático de rescate

y conservación que ahora, en la actualidad, culmina con la tarea que está emprendiendo el Proyecto Ecuá-Bel. Con ello, se cierra un círculo en el tiempo y el convento pasa a ser ahora patrimonio histórico, museo repleto de testimonios y reliquias.

Pero, en otra dimensión, un arte vivo, no museable, sigue siendo posible. En aquellos espacios en los que el convento y la feligresía recrean cotidianamente sus relaciones sociales, rituales y devocionales, aparecen nuevas iconografías y cultos, nuevos bultos, cuadros y estampas, evocando, ahora como siempre, esos misteriosos circuitos artísticos en donde predominan los imperativos de una religiosidad colectiva que renueva permanentemente sus propuestas. Basta advertir en los actuales altares del templo la presencia de devociones no tradicionales que los religiosos han tenido que acoger frente a la demanda de la feligresía: el hermano Gregorio Hernández, La Virgen de las Lajas, San Judas Tadeo. Todos ellos reflejando la presencia de un renovado imaginario cristiano propuesto desde la religiosidad popular.



## Bibliografía

- Alvarez Santaló, C. et al.  
1989 *La religiosidad popular*, T.1, Anthropos-Fundación Machado, Barcelona.
- Aráuz, Maritza  
1991 "Dinámica artística de la Capilla del Rosario: transformaciones, reciclaje y adquisiciones", Informe Ecu-Bel, Quito.
- Bustos, Guillermo  
1991 "La politización del problema obrero: los trabajadores quiteños entre la identidad pueblo y la identidad clase (1931-34), en R. Thorp, et. al., *Las crisis en el Ecuador*, Centro de Estudios Latinoamericanos de U. Oxford-Corporación Editora Nacional, Quito.
- 1993 "La invención del centro histórico de Quito: la segregación simbólica de un espacio", Maestría en Historia, FLACSO, Quito (inédito).
- Buys, Josef, et al.  
1990 "Tercera fase de excavaciones arqueológicas en el claustro principal del Convento de Santo Domingo, Quito", *Revista de La Preservación y Promoción del Patrimonio Cultural del Ecuador*, N. 3, Cooperación Técnica Ecuatoriano-Belga, mayo.
- Cummins, Thomas  
1993 "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca", en Henríquez Urbano (comp.) *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Checa Fernando, y J M Morán  
1986 *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid.
- Diccionario de Autoridades*  
1979 Editorial Gredos, Madrid.
- Dorta, Enrique Marco  
1951 *Fuentes para el arte hispanoamericano*, Tomo, I, Sevilla.
- Duby, George  
1977 "La vulgarización de los modelos culturales en la sociedad feudal, en *Niveles de cultura y grupos sociales*, Siglo XXI Editores, México.
- Espinosa, Carlos  
1989 "La Mascarada del inca: una investigación acerca del teatro político en la Colonia", en *Miscelánea Histórica Ecuatoriana*, No 2, Museos del Banco Central del Ecuador.
- Estupiñán, Tamara  
1988 "Testamento de Don Francisco Atagualpa", *Miscelánea Histórica Ecuatoriana*, N. 1, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito.
- Fernández, Sonia  
1992 "El convento de San Francisco. Historia constructiva. Siglos XVI-XVII", Informe final, Proyecto de restauración del convento e iglesia de San Francisco de Quito, 1992, (inédito).
- Garzón, Gloria  
1992 "El gremio de los plateros en Quito (siglo XVIII)", inédito.
- Gisbert, Teresa  
1987 "La pintura en Potosí y en la Audiencia de Charcas", en *Cuadernos de arte colonial*, No. 3, Museo de América, Madrid, Octubre.

- 1992 "The artistic World of Guamán Poma de Ayala", en *Guamán Poma de Ayala. The colonial art of an andean author*, Americas Society/Art Gallery, New York.
- González Suárez, Federico  
1969-70 *Historia General de la República del Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Tomo II, Quito.
- Gruzinski Serge  
1988 *La Colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.
- 1990 *La guerre des images*, Librairie Arthème Fayard.
- Huizinga, Johan  
1981 *El Otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad, Madrid.
- Kennedy Alexandra y A. Ortiz  
1982 *Convento de San Diego de Quito*, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.  
1983 "Reflexiones sobre el arte colonial quiteño", en *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 5, Corporación Editora Nacional-Grijalbo, Quito.
- Kennedy Alexandra  
1989. "Historia artística y arquitectónica del Convento de Santo Domingo de Quito" I y II, Proyecto Ecu-Bel, Quito.  
1993 "La esquivo presencia indígena en el arte colonial", en *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No 4, Primer Semestre 1993.
- Klein, Herbert  
1984 *Historia General de Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz.
- Lafaye, Jacques  
1988 *Mestas, Cruzadas, Utopías*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lohmann Villena, Guillermo  
1990 "Los dominicos en la vida cultural y académica del Perú en el siglo XVI", Actas del II Congreso Internacional sobre *Los dominicos y el Nuevo Mundo*, Editorial San Esteban, Salamanca.
- López-Baralt, Mercedes  
1992 "From Looking to seeing", en *Guamán Poma de Ayala. The colonial art of an andean author*, Americas Society/Art Gallery, New York.
- Meléndez, Fray Juan  
1681 *Tesoros Verdaderos de la Indias*, Tomo I.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert  
1960 "The painter Meteo Mexía and his Works in the convent of San Francisco de Quito", *The Americas*, Vol. XVI, No 4.  
1982 *Historia de la pintura Cuzqueña*, Tomo I, Fundación Augusto N. Wiese, Lima.
- Milhou, Alan  
1992 "Misión, represión, paternalismo e interiorización. Para un balance de un siglo de evangelización en Iberoamérica (1520-1620)", H. Bonilla (comp.), *Los Conquistados*, Tercer Mundo Ed. -FLACSO, Ecuador-Libri Mundi, Quito.
- Navarro, José Gabriel  
s.f. "Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador", Quito.
- Noboa, Elena  
1991 "Continuidades y permanencias de bienes muebles en la Capilla del Rosario", Informe Ecu-Bel, Quito.
- Powers, Karen  
1991 "Señores étnicos ingeniosos e indios vagabundos: riqueza, migración y transformación reproductiva de los cacicazgos de Quito, 1500-1700", en *Memoria*, Año 2, No 2, MARKA, Quito.

- Rodríguez Docampo, Diego  
 1650 "Descripción y relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito... año de 1650", Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones Geográficas de Indias*, Vol. I, Biblioteca de Autores Españoles, Ed. Atlas, Madrid, 1965.
- Roig, Arturo Andrés  
 1983 "El movimiento lascasiano como humanismo", *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, N. 16, mayo-agosto, Quito.
- 1984 *Humanismo en la Segunda Mitad del Siglo XVIII*, Primera Parte, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Vol. 18, Corporación Editora Nacional-Banco Central del Ecuador, Quito.
- Salomon, Frank  
 1980 *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*, Colección Pendoneros, N. 10, Edit. Gallo Capitán, Otavalo.
- Sebastián, Santiago  
 1981 *Arte y humanismo*, Colección Ensayos Arte y Cátedra, Edit. Cátedra, Madrid.
- Soasti, Guadalupe  
 1991 "Historia arquitectónica y artística del Convento de Santo Domingo", Informe Proyecto Ecu-Bel, Quito.
- Stastny, Francisco  
 1993 "El arte de la nobleza inca y la identidad andina", en Enrique Urbano (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Terán Najas, Rosemarie  
 1991 "Censos, capellanías y élites: aspectos sociales del crédito en Quito colonial (primera mitad del s. XVIII)", en *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No 1, Segundo Semestre 1991.
- 1992 "Factores dinámicos en el desarrollo urbano de Quito colonial", en *Quito a través de la Historia*, Serie Quito, Dirección de Planificación, del Municipio de Quito- Junta de Andalucía España, Quito.
- Urbano, Enrique  
 1993 "Idolos, figuras e imágenes. La representación como discurso ideológico", en Gabriela Ramos y Enrique Urbano (comp.), *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII, Charcas, México, Chile y Perú*, Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
- Vargas, José María  
 1942 *Historia de la Provincia de Santa Catalina Virgen y Mártir de Quito de la Orden de Predicadores*, Tipografía y Encuadernación Salesianas, Quito.
- 1962 *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el Patronato Español*, Edit. Santo Domingo, Quito.
- 1978 *La evangelización en el Ecuador*, Gráficas Ortega, Quito
- 1982 *Historia de la Provincia Dominicana del Ecuador. Siglo XIX*
- 1983 *Nuestra Señora del Rosario en el Ecuador*, Quito
- 1985 *Nra. Sra de Agua Santa, Quito*
- 1986 *Historia de la Provincia Dominicana del Ecuador, Siglos XVI y XVII*, Quito
- s/f *Convento de Santo Domingo de Guzmán*, Edit. Santo Domingo.

A • R • E • A  
INVESTIGACIÓN  
HISTÓRICA



CDI - BIBLIOTECA UASB

**E**l presente trabajo se estructura en torno a la identificación de cinco momentos de la historia del convento dominico de Quito, en los que, de manera particular, se hace visible una propuesta religiosa predominante y su correlato artístico. Estos momentos no agotan la trayectoria dominica en materia artística; pero sí permiten descubrir los grandes ejes que la vertebran.

En lo que se refiere a la historia arquitectónica conventual, ésta se ha concebido como un proceso de formulación de proyectos de uso del espacio que tienen que ver tanto con su uso monástico, como con los espacios de culto y de sociabilidad derivados de la relación entre convento y feligresía.

