

IGLESIA Y CONVENTO DE
SAN FRANCISCO

UNA HISTORIA
PARA EL FUTURO

SAN FRANCISCO

UNA HISTORIA PARA EL FUTURO

SAN FRANCISCO

UNA HISTORIA PARA EL FUTURO



Rafael Correa Delgado

PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

María Fernanda Espinosa Garcés

MINISTRA COORDINADORA DE PATRIMONIO

Erika Sylva Charvet

MINISTRA DE CULTURA

Inés Pazmiño Gavilanes

DIRECTORA DEL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

DIRECTORIO DEL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Ivette Celi	Delegada de la Ministra de Cultura, Presidenta del Directorio del INPC
Carlos Paladines	Delegado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
Hernán Ortega	Delegado de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana
Luis Buenaño	Delegado del Ministerio del Interior
Gustavo Martínez	Delegado del Ministerio de Defensa
Ernesto Álvarez	Delegado del Consejo Nacional de Educación Superior

Federico Torres Muro

EMBAJADOR DE ESPAÑA EN ECUADOR

José Roberto Piqueras

COORDINADOR GENERAL DE LA AECID EN ECUADOR

José Mercé Gandía

EXPERTO COORDINADOR DEL PROGRAMA PATRIMONIO PARA EL DESARROLLO AECID EN ECUADOR

AUTORÍA Y COORDINACIÓN EDITORIAL

José Mercé Gandía
José Gallegos Arias

COMITÉ EDITORIAL

José Mercé Gandía
José Gallegos Arias
Inés Pazmiño Gavilanes
Elena Noboa Jiménez

PRODUCCIÓN

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
Escuela Taller San Andrés
Programa de Preservación del Patrimonio para el Desarrollo. AECID - Ecuador

DISEÑO EDITORIAL

Tribal, Alfredo Ruales

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías son del archivo fotográfico del Proyecto San Francisco y del archivo de la Escuela Taller San Andrés. Las históricas pertenecen al Archivo del Banco Central y las actuales al Sr. Christoph Hirtz.

TIRAJE

2 000 ejemplares

Quito, 2011.

Contenido

PRESENTACIÓN

9

INTRODUCCIÓN

13

ANTECEDENTES

15

ESTUDIO HISTÓRICO

23

INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA

101

RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

173

OBRA DE LA ESCUELA TALLER SAN ANDRÉS

221

ARTESONADO MUDÉJAR DEL CORO

261

RESTAURACIÓN DE BIENES MUEBLES

285

MUSEOLOGÍA

315

MUSEOGRAFÍA

329

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

347

Presentación

María Fernanda Espinosa
Ministra Coordinadora de
Patrimonio

La historia de las ciudades puede ser leída a través de la arquitectura que sobrevive a las sucesivas generaciones. Esta referencia al lenguaje arquitectónico se torna evidente con relación a la estructura urbana de la ciudad de Quito y, en particular, al conjunto patrimonial de San Francisco (plaza, iglesia y convento).

La religión católica se estableció como el orden universal que organizó y puso a los pueblos conquistados dentro del cosmos de la dominación española. Inmediatamente, después de la derrota de los incas, los conquistadores españoles destruyeron los templos y palacios del Tahuantinsuyo vencido y, sobre ellos, construyeron los primeros edificios distintivos del nuevo poder. Así, a través de la arquitectura, se empezó a reforzar el mensaje del final de una organización económica y social anterior y una cosmovisión y su dominio por parte de otra. Los miles de brazos indígenas encomendados y esclavizados constituyeron la fuerza de trabajo gratuita que levantó ciudades, caminos, puentes, iglesias: realidad e imaginación a través de sus formas, líneas y volúmenes que alcanzaron a congregar, en un solo espacio y al mismo tiempo, todos los pensamientos y voces para crear un mensaje de símbolos contradictorios en el centro espiritual de nuestro pueblo.

El complejo arquitectónico de San Francisco (plaza, iglesia y convento) dentro de una superficie de casi cuatro hectáreas, cuya construcción de templo y convento la inició fray Jodoco Ricke, a poco tiempo de fundada la ciudad, en 1536, es una obra monumental que constituye, en primer lugar, un verdadero símbolo de la dominación española.

De otro lado, San Francisco está edificada bajo los cánones renacentistas del neoclasicismo grecorromano, con una fachada de templo y convento, sobria, apenas insinuada su decoración sucinta que contrasta con características volumétricas imponentes, equiparable al Monasterio de El Escorial, sobre un amplio atrio extendido de un extremo a otro de la plaza, expresándose un sentido de unidad, orden y proporción. El conjunto proyecta una imagen de rigurosa horizontalidad, conseguida mediante el equilibrio de las formas, al arriesgar el empleo de volúmenes geométricos simples, resaltar la desnudez de las líneas constructivas y reforzar la sensación de simetría. La belleza del edificio se basa en la sólida monumentalidad del conjunto y en la correcta utilización de los principios y órdenes clásicos, con marcada preferencia por los más escuetos, llegando a alcanzar un sentido abstracto de la proporción y de la medida, que dan al edificio un carácter simbólico.

Esta concepción de códigos respondió al esforzado diseño de grandes creadores y estudiosos europeos, que tenían un sólido soporte en formas estructurales y ornamentales que eran el producto de una evolución de siglos, extraordinariamente rica y densa. Los nuevos colonizadores las adaptaron al paisaje de manera magistral para lograr imponer las conexiones simbólicas entre los súbditos, el uso de los espacios y los objetos, la interpretación de los valores sociales o espirituales como formas de responsabilidad social y pedagógica.

La nueva significación cultural comenzó a cobrar vida merced a la conjunción de lo material y lo inmaterial, de la necesidad de proporcionar un sentido y unos límites a la

presencia de los sujetos sociales, mayoritariamente subalternos que debieron revelarse a través de novísimos valores estéticos, históricos, científicos, sociales y espirituales.

Al emblema patrimonial San Francisco es también necesario verlo como el espacio vivo del encuentro conflictivo para la fecundidad cultural. Al principio, fue un encuentro violento; luego, se fue generando una resistencia de los vencidos que se transformó, poco a poco, en pasiva y calculada, bajo la acción de un sincretismo religioso por donde se colaron las distintas expresiones simuladas de los dominados. De esta última, se cernieron los elementos que darían ribetes y personalidad a aquello que floreció en los dos subsiguientes siglos coloniales, como el colegio de artes y oficios de San Andrés que formaría a los pintores y talladores de la afamada “Escuela Quiteña”, con nombres de destacados artistas como Bernardo de Legarda, Andrés Sánchez Galque, Manuel Chili (Caspicara), Bernardo Rodríguez y Miguel de Santiago que incorporaron, cada uno a su modo, la memoria contenida y guardada en el mundo de los objetos, la combinación de referentes culturales como el paisaje y el ambiente, los condicionantes sociales, las circunstancias históricas y la variada información que los cualificó con todas sus asociaciones y connotaciones. En un alarde de magnificencia de imaginería y obsesión ornamental, trabajaron pinturas al temple, pan de oro y de plata, encarnes brillantes, espejos y plata repujada, con el único afán de engalanar a la Divinidad. Al mismo tiempo, constituyen el reflejo del tipo humano producto del mestizaje cultural que captó la idea de cómo proyectar la arquitectura religiosa católica, no sólo en su parte constructiva estructural, sino también en su ornamentación.

El libro que estamos presentando San Francisco: una historia para el futuro, es una bitácora de viaje, más bien hacia aquel tiempo presente que se mantiene vigente, a pesar del tiempo, en todas las épocas. La memoria actualizada de este patrimonio artístico, es ella misma una obra excepcional, como testimonio del trabajo de trescientos talentosos y perseverantes técnicos especializados y más de cien alumnos de la Escuela-Taller San Andrés, que participaron durante dos décadas en los variados ámbitos de la restauración, propiciado por un acuerdo de cooperación entre el Instituto de Nacional de Patrimonio Cultural y la Agencia Española de Cooperación Internacional. Este esfuerzo mancomunado nos hace pensar que la memoria social permite traer el pasado al presente, el cual, de manera periódica, se construye y se reconstruye sobre un pasado seleccionado.

Son las ideas colectivas, sus materializaciones concretas y las experiencias compartidas con otros lo que convierten a la memoria en social. Así, el patrimonio artístico es un vehículo para comunicar el imperativo de reconocerse y afinar el sentido de pertenencia. Es decir, una selección sobre los recuerdos que nos trae el pasado, un particular proceso de activación simbólica, una asignación de valor ético sobre los saberes y representaciones que nos han sido legados. En otras palabras, es el lenguaje instantáneo de la identidad que siendo memoria, nos forma y nos recrea, y nosotros la modelamos a la vez.

La memoria social y la identidad se entrecruzan una con otra para reinaugurar, constantemente, una trayectoria de vida.

Erika Sylva Charvet
Ministra de Cultura

A finales del siglo XX la ciudad de Quito experimentó un importante proceso de recuperación y puesta en valor de su centro histórico debido al trabajo conjunto de instituciones nacionales y la cooperación internacional, mediante proyectos integrales en bienes arquitectónicos emblemáticos de la ciudad. Uno de estos proyectos fue el desarrollado en el Convento de San Francisco, gracias al convenio firmado entre el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y la Agencia Española de Cooperación Internacional.

El trabajo desplegado en el Convento de San Francisco, a lo largo de dos décadas, constituyó una experiencia enriquecedora que acercó a técnicos nacionales y españoles en la búsqueda de las mejores metodologías de intervención del conjunto arquitectónico y sus bienes culturales; posibilitó el intercambio de saberes y conocimientos en técnicas y oficios relacionados a las artes; abrió el espacio para la investigación histórica y arqueológica, como pilares básicos para el conocimiento de la sociedad prehispánica, colonial y republicana en relación a la ocupación y vinculación del espacio conventual con la ciudad; potenció la formación de profesionales en áreas relacionadas al patrimonio cultural; y desarrolló destrezas de oficios tradicionales en jóvenes, mediante el programa de formación que lleva adelante la Escuela Taller San Andrés.

Es así como arquitectos, arqueólogos, historiadores, restauradores, químicos, museógrafos y obreros trabajaron de manera articulada para recuperar la historia restaurar la arquitectura y bienes culturales de la iglesia y convento y brindar a la sociedad la posibilidad de disfrutar del Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial.

Este libro, sin duda, nos brinda la posibilidad de conocer con mayor profundidad el proceso llevado a cabo en uno de los monumentos arquitectónicos más importantes del país y constituye un interesante testimonio de cómo el trabajo integral e interdisciplinario, nos permite disfrutar hoy de la riqueza del patrimonio cultural.

Federico Torres Muro
Embajador de España en
Ecuador

Es algo universalmente asumido que el derecho a la identidad y a la defensa de la diversidad cultural son componentes irrenunciables del desarrollo humano integral. La recuperación del Patrimonio de los pueblos en un sentido amplio (material e inmaterial, cultural y natural) se convierte también, en ocasiones, en uno de los principales recursos para alcanzar un desarrollo sostenido, pues contribuye a reafirmar y afianzar la tan necesaria identidad cultural de la ciudadanía.

Este libro, que tengo el placer de presentar con estas líneas, constituye y compendia el esfuerzo que España y Ecuador hicieron durante más de veinte años, para recuperar y preservar uno de los tesoros arquitectónicos más importantes de Iberoamérica “El Convento e Iglesia de San Francisco de Quito”. A lo largo del mismo podemos ver con detalle el cómo y el porqué de la intervención, los estudios realizados, las vicisitudes que fueron surgiendo en el camino con el progreso de los trabajos, los esfuerzos ingentes para llevarlos a buen término y también destacar la participación activa en esta recuperación patrimonial de la Escuela Taller “San Andrés”, otro proyecto de la AECID y el INPC donde se capacitan jóvenes ecuatorianos en las distintas disciplinas de la restauración y la conservación.

Esta publicación trata de la historia y los procedimientos de restauración utilizados en uno de los conventos más importantes de la época colonial, en una ciudad como Quito que fue cuna del mayor número de órdenes religiosas, con una significativa producción de monumentos arquitectónicos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y una notable escuela local de pintura y escultura religiosa durante ese período.

En este sentido, el trabajo de rehabilitación del Convento e Iglesia de San Francisco por parte de la Cooperación Española con la colaboración de las instituciones ecuatorianas involucradas en este importante emprendimiento desde el año 1983 en adelante, significó un aporte sustantivo a la ciudad de Quito, y también emprender un camino nuevo en aquel entonces, acerca de la visión del patrimonio cultural edificado como reafirmación de las señas de identidad de los pueblos.

Con este libro, tanto la Embajada de España como el INPC persiguen dotar a las actuales y futuras generaciones del Ecuador de un documento que narra parte de su historia y hacerlas partícipes de la importancia que tiene la preservación de su patrimonio cultural.

Introducción

La Iglesia y el Convento de San Francisco acogieron, por casi dos décadas, a un importante y numeroso grupo de técnicos y obreros que asumieron un mismo objetivo: recuperar y poner en valor este magnífico conjunto arquitectónico, para el disfrute de la sociedad en su conjunto.

Este objetivo, que pudo cumplirse gracias a la decidida acción de los gobiernos del Ecuador y España, mediante la firma de un convenio de cooperación entre el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), respectivamente, permitió aunar esfuerzos, experiencias, conocimientos y técnicas tradicionales para dar forma a este ambicioso proyecto.

La tarea no fue fácil, pues se requirió de una planificación detallada que permitiera articular los resultados de las investigaciones previstas, con las intervenciones puntuales de técnicos y obreros, en un verdadero trabajo interdisciplinario.

La documentación técnica es abundante y voluminosa y constituye la memoria del proyecto más consistente, desarrollado para salvaguardar uno de los patrimonios más importantes de la ciudad de Quito.

Por ello, esta publicación pretende dar una mirada integral del trabajo desplegado, a lo largo de todos estos años, y nos permite disfrutar hoy de un mayor conocimiento sobre la Orden Franciscana, su iglesia y convento; de una edificación y bienes muebles remozados; y de un museo que difunde la riqueza cultural que poseemos.

Las primeras secciones: Antecedes, El Convento de San Francisco, Reseña Histórica y Tipológica del Convento y El Proyecto de Restauración, contextualizan los inicios del proyecto desde la firma del convenio, pasando por la importancia del conjunto arquitectónico de San Francisco y los objetivos y alcance del plan establecido.

La sección Estudio Histórico nos permite conocer sobre el establecimiento de la Orden Franciscana en Quito, su doctrina y proyecto de evangelización; la distribución y uso del espacio conventual y de la iglesia a lo largo del tiempo; la historia constructiva y de ornamentación de la iglesia y el convento desde el siglo XVI al siglo XX; y la intervención de los distintos sectores sociales en las obras de construcción.

La Investigación Arqueológica plantea la evolución espacial del sitio desde la época prehispánica hasta la actualidad, basada en los datos históricos y la relación de los niveles topográficos para evaluaciones arquitectónicas; estos resultados complementan el análisis de los bienes culturales encontrados.

La sección Restauración Arquitectónica describe en términos generales el diagnóstico efectuado en el conjunto, que permitió detectar las necesidades y las intervenciones anteriores; el plan de restauración arquitectónica, planteado desde el inicio del proyecto, así como las reformulaciones frente a las nuevas urgencias debido al sismo de 1987; y las obras ejecutadas por años.

En Artesonado Mudéjar del Coro se expone, a manera de ejemplo de los trabajos realizados, el proceso de intervención para resolver los problemas de estructura del artesonado y la restauración de los elementos de madera.

La obra de la Escuela Taller San Andrés da a conocer cómo nace esta iniciativa, que permite la formación de jóvenes en oficios artesanales tradicionales, relacionados con la restauración patrimonial y el trabajo desarrollado en el proyecto de San Francisco en los diversos oficios.

La sección Restauración de Bienes Muebles describe algunos principios de la conservación y restauración y los diferentes talleres que se establecieron, de acuerdo al tipo de bien mueble intervenido en San Francisco.

Finalmente, la sección Museología y Museografía permite conocer cómo se conjugaron, en el Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial, el espacio arquitectónico, como objeto de exhibición, y los bienes culturales, en una propuesta conceptual de diálogo en el propio escenario y contexto histórico.

Esperamos que esta obra, que narra la historia de un proceso enriquecedor de cooperación, formación y trabajo, sirva para motivar proyectos similares y concienciar a la sociedad sobre la importancia de conocer y salvaguardar el patrimonio que tenemos.

Inés Pazmiño Gavilanes

DIRECTORA NACIONAL

INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL



Antecedentes



Antecedentes

José Mercé Gandía/José Gallegos

Con la entrega e inauguración del Museo de Arte Religioso *Fray Pedro Gocial* en el Convento de San Francisco, el 18 de abril de 2002, se da por concluida la *Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito*, cerrando así un capítulo de casi veinte años de continua y constante labor en el que fuera considerado, sin duda, como el proyecto más ambicioso y trascendental que se ha realizado en Ecuador, en intervención arquitectónica y recuperación de bienes muebles, tanto por la calidad de la obra ejecutada como por la formación de técnicos en los diferentes campos de la restauración.

Este emprendimiento sustentado en un convenio de Cooperación suscrito en 1983 por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), más tarde fue ampliado en su ámbito de trabajo a otras actuaciones ajenas al Convento, a raíz de la destrucción que sufrió el patrimonio cultural edificado en la ciudad de Quito, como consecuencia del sismo de marzo de 1987, efectuándose obras de arquitectura y de bienes muebles en dos edificaciones patrimoniales de la ciudad como el Santuario de Guápulo y el Monasterio de Santa Clara,

y la restauración integral del Monumento a la Independencia de la Plaza Grande.

La documentación de toda esta labor realizada en el magnífico monumento por técnicos españoles y ecuatorianos, durante dos décadas, reposaba en archivos y de a poco iba quedando en el olvido. Se la rescata de esa condición, con el convencimiento de que es necesario poner a consideración de la colectividad la información técnico-científica del trabajo desarrollado, para difundir el proceso técnico de las actuaciones realizadas en el proyecto. Por lo tanto, este libro no pretende ser un tratado de restauración, ni tampoco un estudio artístico, formal o espacial del Convento, ni de las obras de arte que contiene, sino compartir esta experiencia labrada día a día, y dejar debidamente documentada la actuación del INPC y del Programa de Patrimonio para el Desarrollo (P>D) de la AECID, desde 1983 hasta 2002.

Para describir los logros alcanzados a través del convenio se ha recopilado la información que reposaba en archivos y se han incorporado los principales documentos sobre la totalidad de las intervenciones realizadas en las diversas áreas de la restauración a través de los años. Así, en esta obra constan tanto los extractos del estudio

histórico, de la investigación arqueológica, la restauración arquitectónica y de los bienes muebles, así como un compendio de la museología y museografía usadas en la instalación del Museo de Arte Religioso.

Los logros obtenidos fueron el resultado, entre otros aspectos, de la organización del trabajo y del grupo de técnicos, maestros y obreros que lo ejecutaron, a partir de la conformación de grupos interdisciplinarios en los que actuaron muchos especialistas.

La intervención empezó con los primeros estudios, un levantamiento planimétrico, un análisis pormenorizado de la situación, una programación elaborada de acuerdo a un plan estructurado por etapas¹ —debido a la urgencia de las

intervenciones y a la capacidad de los técnicos—, lográndose un procedimiento organizado en el que participaron alrededor de 270 personas en las diferentes especialidades de la restauración, a lo que debe sumarse el apoyo de 100 alumnos de la Escuela Taller San Andrés que, desde el año 1992, contribuyeron con las tareas de arquitectura, carpintería, picapedrería, forja y jardinería.

Se recuperó un edificio, su historia y sus bienes, para cuidarlo y conservarlo, para su deleite y disfrute. Se investigó para conocer, y para compartir ese conocimiento y sus resultados con la gente, para que formen parte de la memoria colectiva, que es la recompensa más perdurable por el trabajo realizado.

1) Ramón Gutiérrez, *Quito: El gran Convento de San Francisco*. Restauración del Convento de San Francisco de Quito, José Ramón Duralde / Diego Santander. Edición Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones el Viso, 2003, pp. 34.

El Convento de San Francisco

Importancia del Conjunto Franciscano

En el Centro Histórico de la ciudad de Quito, primer Patrimonio Cultural de la Humanidad, según declaración de la Unesco del 8 de septiembre de 1978, se levanta el templo franciscano que con su Convento, fundado el 25 de enero de 1536, conforman el conjunto conventual más importante de Ecuador y, quizá, de la América española, tanto por su contenido artístico como por su trascendencia histórica y sus particulares características arquitectónicas, en el que se conjugan armoniosamente el manierismo de su fachada y nártex, la suntuosidad barroca de los retablos y artesanado del templo, con el refinado trabajo artístico plasmado en los artesanados mudéjar del coro y del transepto, complementados con la bella simplicidad de la columnata de piedra de estilo toscano en el magnífico Primer Claustro.

- Plaza e iglesia de San Francisco



Sobre sus tres hectáreas y media de superficie se han construido trece Claustros, seis de ellos de gran magnitud, tres templos, un gran Atrio; en suma, aproximadamente cuarenta mil metros cuadrados de edificación. Allí se desarrollan múltiples actividades, las conventuales y religiosas, y las de atención pública en las áreas de salud, de comunicación, educativas y otras de corte popular que mantienen vivo al edificio. Atesora más de 3 500 obras de arte colonial, de múltiples manifestaciones artísticas y variadas técnicas. El trabajo de destacados artistas indígenas y europeos conforman este tesoro patrimonial; por citar algunos mencionaremos: Andrés Sánchez Gallque, Mateo Mexia, fray Francisco Benítez, Miguel de Santiago, Gregorio Vásquez, Bernardo Rodríguez, Manuel de Samaniego, Diego de Robles, Bernardo de Legarda, Manuel Chili «Caspicara», a ellos deben sumarse muchos autores anónimos. Completa esta riqueza cultural la magnífica biblioteca franciscana, descrita en el siglo XVII como la mejor del Virreinato del Perú.

Las características arquitectónicas especiales y la significativa carga histórica del edificio —el Convento más antiguo de Ecuador— le confieren por sí mismo el atributo de «objeto de exhibición», participando e interactuando con los demás bienes culturales en su propio escenario y contexto histórico. Es, pues, justo calificarlo con una doble categorización: Museo Monumento y Museo de Arte Religioso.

Le precede una gran plaza, asentada en el escenario urbano más representativo de la ciudad: durante años la abasteció de agua de su fuente central; ha funcionado como mercado popular, como espacio de concentraciones militares y políticas, y como lugar de encuentro y recreación sociales.

Después de permanecer por los años veinte del siglo pasado y durante un buen lapso con un diseño afrancesado, con parterres y jardines, se la vuelve a convertir en el gran espacio abierto que facilita sus variados usos. En el conjunto se debe mencionar otro elemento arquitectónico destacado: la magnífica escalera cóncavo-convexa que comunica la plaza con el Atrio, en el que resalta la bella fachada manierista-barroca del templo mayor, origen de distintas soluciones de arquitectura americanas.

La relevancia del conjunto conventual queda evidenciada en esta interesante descripción del Convento, que hace José Gabriel Navarro al analizar las fundaciones franciscanas en Quito.

Las órdenes religiosas, sobre todo las mendicantes, han sido las palancas más poderosas para el desarrollo del arte. Dondequiera que hubo monjes se practicó la pintura, floreció la escultura y se

◀ **Mercado popular en la Plaza en 1870.**

Foto: Archivo Banco Central.

▼ **Concentración militar en 1906.**

Foto: José Guevara Aguirre. Archivo del Banco Central.



levantaron fábricas arquitectónicas para admiración y encanto de las generaciones.

Atraen esas obras lo mismo por su hermosura que por su misterioso carácter impersonal y colectivo. Humildes servidores de la religión y el arte, los que las ejecutaron no las hicieron para adquirir fama, sino por un ideal y sin otra recompensa que la satisfacción de haberlas realizado con la perfección con que las habían concebido. Además, los monjes comunicaron al arte cierto cosmopolitismo, ya porque reducían sus modelos diversos a uno solo, ya porque éste lo regaban por los lugares por donde pasaban predicando el Evangelio. No olvidemos que arte cristiano se llamaba todo el arte del siglo XIII, sin distinción de nacionalidades: tal era la autoridad con la cual los monjes disciplinaron entonces al mundo y le impusieron ideales de arte. Desde el siglo XI, pero sobre todo en los siglos XIV, XV, XVI y XVII, los monjes cubrieron Europa con monumentos arquitectónicos religiosos.

No hay, pues, que admirarse si, después de la conquista de América, esa misma fiebre constructiva de las órdenes religiosas en Europa se vio extendida al Nuevo Continente.

El 28 de agosto de 1534, el mariscal don Diego de Almagro fundaba la villa de San Francisco de Quito; el 6 de diciembre del mismo año entraba en la nueva ciudad el gobernador nombrado, Sebastián de Benalcázar, instalaba el Cabildo Justicia y Regimiento que la había de dirigir y administrar, y procedía a distribuir los solares, después de delineada la ciudad, a los españoles que se habían avecindado en ella. Entre los agraciados en la distribución se encontraba un religioso franciscano, fray Jodoco Ricke de Marselaer, personaje ilustre en los anales americanos...

... nacido en Gante e hijo del Convento de Malinas. Llegó a México en 1532, a raíz de la conquista española, y luego pasó a Quito, con fray Pedro Gosseal, flamenco como él, y fray Pedro Rodeñas, castellano (la Comunidad Franciscana manifiesta que fray Jodoco llega solo a Quito y que fray Pedro Gosseal lo haría años más tarde); fundó allí el primer Convento de la Orden Seráfica en la América Meridional y, sobre algunos de los solares en que el Cabildo de la Ciudad dividió las casas que fueron de placer del inca Huayna Capac, levantó uno de los monumentos más hermosos del arte hispanoamericano: el monasterio de San Francisco de Quito.

Esta magnífica fábrica, extendida en un área de 34 000 metros cuadrados, comprende una casa conventual inmensa, llena de patios, jardines y huertos y tres templos: el de San Francisco, el de San Buenaventura y el consagrado a la Virgen de los Dolores por el indio Francisco Cantuña, personaje legendario de las antiguas crónicas quiteñas.

Por los datos que suministran los documentos del rico archivo conventual, principió a edificarse el monasterio por los años de 1537 a 1538, y se concluyó en 1560, viniendo de este modo a constituir la obra arquitectónica más interesante para la historia de la arquitectura en la América del Sur en el siglo XVI, ya por no haber otra de fecha anterior, ya por las novedades que aporta al margen del arte europeo, ya, finalmente, porque con ella entra el Renacimiento italiano en el Nuevo Mundo, y aun plantea el problema interesante de su prioridad en lo español, una vez que la iglesia franciscana de Quito principia a

► **Aguateros en la Plaza en 1910.**

Foto: Carlos Rivadeneira. Archivo del Banco Central.



edificarse en 1537 y termina a fines del siglo XVI, mientras la Basílica del Escorial solo comienza en 1575 y termina en 1582.

En efecto, el primer edificio italianizante del más puro estilo barroco que se construyó en América es la Iglesia de San Francisco de Quito, con su Convento anexo, cuyo Claustro Principal, terminado en 1605, es el cortile italiano del siglo XV, con sus dos órdenes de galerías superpuestas: la inferior con arcos peraltados y la superior con arco escarzano; patio que luego fue el modelo para todas las construcciones civiles, no solo de Quito, sino de Lima y Cusco.

Nada tiene de particular que hubiesen sido dos flamencos quienes introdujeron el Renacimiento italiano en América, pues sabido es que otros dos flamencos, Anequín de Egas y su hijo Enrique, lo llevaron a España. Aún más, como probables constructores del famoso monasterio podemos citar a dos flamencos que figuran en ciertos contratos hechos por fray Jodoco durante la época de su edificación: uno llamado Germán, el alemán, y otro, Xácome, flamenco. El primero era conocido por los indios como hermano de fray Jodoco y, a juzgar por ciertos documentos del archivo franciscano, era de la intimidad y confianza del fraile. Al segundo lo encontramos figurando como testigo de la cesión de tierras que hizo fray Jodoco al albañil Jorge de la Cruz, en pago de su trabajo en la iglesia. Y como prueba y constancia de su cooperación, dejaron una huella imborrable en el crucero de ella: la ornamentación de las cuatro pilastras que sostienen los arcos torales con un grupo de nichos de tipo Renacimiento flamenco.

Más tarde, en el siglo XVII, dirige varias obras, entre ellas el Segundo Claustro, fray Antonio Rodríguez, lego franciscano, autor de la hermosa iglesia de Santa Clara, del Claustro Principal del Convento de Santo Domingo y del Convento de San Diego. La iglesia tiene planta de cruz latina, cubierta de arcesonados mudéjares y muros revestidos íntegramente de una rica decoración tallada en madera y realzada con oro y colores, a excepción del nártex que luce su almohadillado de piedra labrada, ornamentado con una ligera faja de oro laminado en las juntas de los sillares, siguiendo una tradición de los artistas aborígenes en sus templos y palacios. Pero de toda esta admirable decoración de templo franciscano, que debía ser imitada por muchos templos en la América española y aun en la portuguesa, es el crucero el que produce la impresión más formidable, con sus arcos torales agudos como los de una mezquita musulmana, que se levantan de un grupo de edículos, tipo Renacimiento flamenco, para soportar un arcesonado cupular morisco, con un alto friso de sabor bizantino formado con una teoría de santos de media talla, mientras a un lado y otro los altares laterales de madera dorada, indochinos en las cornisas de los cimacios, elevan sus remates hacia las bóvedas completamente cubiertas de lazo mudéjar.

La iglesia está llena de detalles decorativos interesantes: magníficos retablos con columnas de diversas variedades, estípites caprichosos, telamones y embutidos de raro carácter, contrastando con el correcto estilo barroco renacentista del cuerpo principal de la fachada y del nártex, que forman un hermoso conjunto con el Atrio elegante y espacioso: ese elemento de la arquitectura bizantina destinado a los catecúmenos y penitentes que, abandonado ya en Europa, vuelve a la vida en América, primero como lugar reservado a la catequización de los indios y, más tarde, como simple elemento de composición en la arquitectura religiosa. Precisamente la Iglesia franciscana de Quito inaugura ese detalle arquitectónico en la América del Sur.

Es verdad que el atrio de nuestras iglesias, con pretil, es el atrio de la Edad Media, casi siempre circuido por muros bajos y situado ante el pórtico principal de las iglesias; por eso mismo llama la atención que en los siglos XVI y XVII, es decir, en pleno Renacimiento, mientras en España apenas una que otra iglesia se hacía con Atrios y pretil, en Quito se hubieren construido casi todas con un detalle casi abandonado.

Las iglesias quiteñas, casi sin excepción alguna, han tenido y conservan todavía Atrios con pretil. San Francisco, la Catedral, la iglesia del Hospital, la del Carmen antiguo, conservan sus pretils hermosos y elegantes; habiendo sido inconsultamente despojadas de ellos la Capilla Mayor, la Compañía y La Merced. Otras iglesias, como San Agustín y el Carmen moderno, tienen solo Atrio, y Santo Domingo y Santa Clara, nada: la Iglesia y el Convento en estos casos se levantan directamente del nivel del suelo.

Sobre el magnífico Atrio al que aludimos se ostentan tres templos: el de San Francisco, el de Cantuña y el de San Buenaventura. Junto a la iglesia grande, hacia el lado derecho del espectador, a la cual se

ingresa por un portal de dos arcos de medio punto. Resguardan la entrada dos rejas de hierro, abiertas las cuales se penetra en una hermosa sala de piedra, espléndidamente adornada con un artesonado de madera y magníficos cuadros de la época que cubren sus paredes. Estos cuadros están adosados a los muros formando una galería o pinacoteca, y detenidos con lujosas y adecuadas molduras talladas.

El Convento desarrolla sus construcciones dentro del plan tradicional de los antiguos monasterios benedictinos: la iglesia orientada y rodeada de sacristía, capillas y otras dependencias para depósito y servicios; al norte y junto a ella, el Claustro Principal, al que se suman los de la cocina, de los coristas, noviciado y otros más con numerosas celdas y habitaciones: todo ello entre huertos y jardines, y rodeado de una gran muralla que lo defiende.

Como es de suponer, el Claustro Principal excede en hermosura a los demás. Alrededor de un enorme patio de 160 metros cuadrados, corren dos galerías superpuestas: la inferior edificada sobre 104 columnas de piedra, dóricas, de módulo reducido como las empleadas frecuentemente en la arquitectura medieval, enlazadas por arcos de ladrillo peraltados a la manera morisca; la superior con sus arcos escarzanos apeados sobre unas columnas cortas, bulbosas, muy originales, inéditas en la arquitectura clásica europea y que, nacidas en este Claustro, vemos desarrollarse en los conventuales de la Merced y San Agustín de la misma ciudad de Quito, hasta llegar a ser características de toda la arquitectura colonial sudamericana. Para subir de la galería inferior a la superior hay una elegante escalera de piedra, cuyas pilastras tienen remates de inequívoco sabor oriental.

En el claustro de la cocina, en cambio, fray Antonio Rodríguez empleó el pilar de planta rectangular con las esquinas cortadas a bisel, tan profundamente que su sección da casi un octógono regular: apoyo típico de la arquitectura mudéjar religiosa en la que se emplea sistemáticamente.

Tanto el monasterio como la iglesia conservan y guardan maravillosas obras de arte: cuadros, estatuas, mobiliario eclesiástico, orfebrería, brocados y bordados de toda clase, y su rica y vieja biblioteca se enorgullece de poseer no pocas ediciones góticas, algunas de las cuales llevan autógrafos de fray Jodoco. Guarda también la iglesia el recuerdo de dos personajes unidos a la historia de la conquista de estos reinos: la capilla llamada de Santa Marta y las del Corazón de Jesús y San José, la primera fundada por el célebre Rodrigo de Salazar, y las segundas por la familia del inca Atahualpa.

La capilla es pequeña y tiene tres altares: el frontero, dividido en dos secciones, y dos laterales, uno de ellos destruido. En uno de los nichos del retablo principal se aloja una estatuita de la virgen de Pilar de Zaragoza, una de las dos copias auténticas que se han hecho de la conocida imagen obsequiada a su ciudad natal por el padre Maldonado, quiteño de origen, y que fue Comisario General de Indias por nombramiento de Felipe IV y confesor de doña Margarita de Austria. Por un documento que se conserva de esta donación, es muy probable que la copia sea una obra de Alonso Cano. Junto con este obsequio, regaló también todas las reliquias que existen en dicha capilla, entre las que están un pantuflito de San Pío V y un hábito de San Jácome de la Marca. Algunas han desaparecido, entre ellas un lignum y una santa espina.

La capilla de San José, lo mismo que la del crucero dedicada al Corazón de Jesús, fue de la familia del inca Atahualpa. La primera lo fue hasta mediados del siglo XVII, en que don Carlos Atahualpa Inca, alcalde mayor de los naturales, se presentó ante los frailes para oponerse a una cesión que estos habían hecho de dicha capilla a los mayordomos de la cofradía de la Inmaculada Concepción, don Juan de Ruiz y don Juan Vélez de Zúñiga.

Junto a la iglesia y en el sitio en que se halla el Convento de las Hermanas de la Caridad, fundó el padre fray Francisco de Morales, en 1555, el Colegio de San Andrés, que más tarde sería el Colegio de San Buenaventura, por obra y gracia del padre fray Dionisio Guerrero, que recurrió a la caridad pública para reconstruir el viejo edificio en que antes funcionaba. El Convento e iglesia de San Buenaventura, aunque tenía una autonomía propia, se hallaba, con todo, unido al Convento e Iglesia franciscana, ya por el coro en la parte de arriba, ya por el corredor que va a lo largo de la iglesia grande, junto y paralelo al otro que comunica la capilla del comulgatorio con la de San Benito. La iglesia de San Buenaventura ha sido totalmente destruida. La entrada que existe intacta, con solo la falta de la estatua en el tímpano, ofrece un conjunto verdaderamente clásico con su puerta de orden jónico, de jambas sencillas y arco

semicircular, encuadrada o circunscrita en una moldura barroca. A los flancos de la puerta están dos pilastras del mismo orden, sobre dados que corresponden a las líneas del zócalo del edificio. El entablamento es admirable de proporciones, con su friso perfilado barroco, sobre cuya cornisa se levanta un tímpano triangular interrumpido, para dar cabida en un nicho a una estatua. Del resto del edificio no existen sino las paredes con su abovedado: han desaparecido los nueve altares con sus retablos, el revestimiento de los muros, el púlpito tallado y dorado y el coro.

Pasemos ahora al tercer templo franciscano que, llamado de Cantuña, está dedicado a la Virgen de los Dolores...

... La puerta que da acceso a la iglesia, construida a fines del siglo XVI, puede ser considerada una de las más originales de la arquitectura virreinal, por su conjunto armónico de detalles pertenecientes a épocas diversas. Sobre dados desproporcionados se levantan dos columnas corintias que soportan un tímpano triangular, y dentro de esta organización se halla la puerta de entrada, de arco semicircular y sencillas molduras. Detrás de las columnas, y flanqueándolas, se perfilan ligeramente, junto a las jambas, que tanto en la parte superior como en la inferior giran en ángulo recto, dos pilastras del mismo orden corintio. Encima del arco, una tarjeta con el escudo de la Orden franciscana lo decora. Las dos columnas van ornamentadas bajo el capitel, con unos paños largos, delicadamente esculpidos, a manera de festones que interrumpen sus estrías. En la base de esas mismas columnas, y precisamente en el toro, unas hojas de acanto recuerdan las sencillas hojas ornamentales, ligeramente enrolladas, con las cuales los arquitectos de la Edad Media ligaban la moldura convexa y circular, colocada en la base de las columnas románicas y de los haces de columnitas de estilo ojival, al zócalo o pedestal cuadrado, colocado inmediatamente debajo de dicha moldura. Sobre el tímpano se han colocado pilastras que sirven de base a remates de forma esférica.

La capilla es abovedada, de una sola nave. La bóveda del cuerpo de la capilla es de tres puntos con nervaduras de pie derecho. Tiene ocho retablos, un coro y una sacristía. Sobre el presbiterio se levanta una cúpula con su linterna, lo que hace interesante la capilla.

El retablo mayor ocupa por completo el fondo testero de la capilla. El arquitecto levantó en este sitio un gran nicho de arco semicircular, que fue decorado por los escultores, con un derroche de figuraciones que a veces impide descifrar su verdadera forma. La parte principal de ese retablo que se destaca nítida es un gran nicho central con puerta de aldabones en el que se halla un calvario de tamaño natural con su Cristo, que tiene sus potencias grandes de plata, su paño de honestidad de seda con franja de oro y la Virgen de las Angustias vestida a la manera española, con una sencilla aureola de plata que sustituye a la que tuvo en tiempos mejores, de oro, con doscientas perlas, cincuenta esmeraldas, veinte amatistas, amén de un estoque de acero con puño y guarnición de oro, dieciséis perlas, siete amatistas y una esmeralda en el remate y la daga de cristal con punta de plata, guarnecida con filigrana de oro.

No sabemos la fecha en que se comenzó a edificar esta capilla, ni aquella en que se la terminó; pero es fácil fijarlas aproximadamente, teniendo en cuenta el año de la muerte de su fundador, 1574, y la fecha grabada en el retablo del altar de San Francisco, 1669. Recibida la herencia por los religiosos, si es verdad que fueron estos los albaceas de indio, de lo cual no hay más comprobante sino que siempre fueron los que tuvieron a su cargo el cuidado material y el culto en esa capilla, es natural suponer que el trabajo principiaría inmediatamente, tanto más cuanto que Cantuña dejó herederos que debieron vigilar el cumplimiento de la voluntad del testador. Así, pues, podemos fijar como fechas 1575-1669.

Además del Convento Máximo, del Colegio de San Buenaventura y de la Capilla de Cantuña, los franciscanos levantaron en Quito dos conventos más: el Convento y Colegio de Misiones de Santa Clara y Santa Rosa de Pomasquí, en el pueblo de este nombre y el de la Recolección de San Diego, en las afueras de la ciudad²...

2) José Gabriel Navarro, *Artes Plásticas Ecuatorianas*, segunda edición, 1985, pp. 45.

Reseña histórica y tipológica del Convento

El 6 de diciembre de 1534, Sebastián de Benalcázar fundó la ciudad de San Francisco de Quito sobre las ruinas de lo que fue la capital de Atahualpa. Puede decirse que el Convento de San Francisco tiene la antigüedad de la propia ciudad, pues desde el momento de la fundación se había previsto la edificación de un Convento franciscano, entregándoles para la construcción de la primera iglesia el solar en que, según la crónica de Salinas de 1647, se asentaba la residencia de Huayna Cápac. Un año después, con la llegada del fraile flamenco Jodoco Ricke (Joost de Rijcke van Maarselaer) nacido en Malinas, el 6 de diciembre de 1535, se concretó el establecimiento de la Orden, construyéndose como obra inicial una rústica capilla de adobe y paja concluida el 25 de enero de 1536, fiesta de la conversión de San Pablo, a quien fue consagrada.

La construcción del templo se inició en 1537 y a finales del siglo XVI —ya se había reemplazado la primitiva iglesia por la que hoy conocemos— se avanzaba con la construcción de las capillas de Cantuña y San Buenaventura y estaba casi concluido el Claustro Principal, de planta cuadrada y de fuerte carácter español con resabios mudéjares, formado por galerías de arcos de ladrillo sobre columnas de piedra de orden toscano; al igual que se terminaba el pretil de piedra, almohadillado, del cual parte hacia la plaza la escalera. Por tanto y de acuerdo a estas fechas, la edificación se constituyó en la obra más interesante de la arquitectura de América del Sur del siglo XVI.

Durante el siglo XVII se añadieron nuevos Claustros, así, hacia 1650 se terminó el Claustro del Museo que posee solo tres lados, pues el cuarto es el muro posterior norte del Claustro Principal, al que adosa en U, es obra del arquitecto fray Antonio Rodríguez; el de Servicios de carácter mudéjar y el de la sacristía de estilo barroco, edificados al occidente que fueron igualmente adosados en U, a finales de este siglo. Se concluyó gran parte de los bienes muebles y la decoración de la iglesia, incorporando elementos artísticos de estilo barroco que se fusionaron con los precedentes de características mudéjares y flamencas, que aparecieron por primera vez en Quito en el Convento de San Francisco. En el siglo XVIII la actividad sísmica mantuvo ocupada a la comunidad realizando reparaciones en gran parte del recinto conventual.



◀ Iglesia de San Francisco aproximadamente en 1868, se aprecian las torres antes de que fueran destruidas por el terremoto de ese año.

Foto: Archivo del Banco Central.

► Plaza y fachada de San Francisco en 1880, sin el cuerpo superior y el remate de las torres, caídos en el terremoto de 1868.

Foto: Benjamín Rivadeneira. Archivo del Banco Central.



El 26 de abril de 1755 un fuerte temblor derribó el artesonado mudéjar de la nave central de la iglesia y éste arrastró en su caída la decoración mural, siendo reemplazado por uno nuevo de acentuado estilo barroco, concluido en 1770. El sismo afectó todo el edificio pero fundamentalmente a las dos torres, por lo que se aconsejó derribar la parte superior de ellas.

Durante el siglo XIX la Orden franciscana sufrió la crisis de la Independencia, vio cómo se enajenaban algunos de sus bienes y se les obligaba a vender otros. Así, en el año 1840, el Gobierno ya había ocupado parte del Convento, imponiendo a la comunidad franciscana ceder el Claustro norte (lugar que hoy ocupa la Policía), derribando parte del edificio original construido durante el siglo XVII e instalando allí la cárcel del Estado. En 1859, un nuevo temblor puso en peligro la edificación forzando a la comunidad a vender algunas joyas para poder reparar las afectaciones al monumento. Una torre se acabó de reparar en 1867 y la otra en 1868. El 16 de agosto de 1868 un nuevo y fuerte sismo las derribó completamente. Desde esa fecha, quedó solamente el cuerpo inferior y el remate en cada una de ellas, habiéndose eliminado el cuerpo intermedio que les proporcionaba gran esbeltez.

Ya entrado el siglo XX, en el año 1934, con los festejos del IV centenario de la fundación de Quito, en San Francisco se exhibió una exposición de las obras de arte de la comunidad en los locales del Claustro Principal. Durante la primera mitad de este siglo se continuaron las adecuaciones y ampliaciones al monumento. Hacia 1950 se instaló el Museo tal cual pudo verse al inicio de la intervención del convento, en 1983.



◀ Capilla de madera y paja instalada en la Plaza de San Francisco luego del sismo de 1868.

Foto: Archivo del Banco Central.

Arquitectos, artistas y artesanos contribuyeron a la construcción del complejo arquitectónico. Entre los primeros franciscanos que impulsaron las obras durante el siglo XVI, se encuentran, como se había mencionado, fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gocial.

Entre las principales tareas evangelizadoras de la comunidad durante el siglo XVI se dio la creación del Colegio San Juan Evangelista en el Convento, para la instrucción y doctrina de los naturales del país; en 1557 se cambió el nombre del colegio por el de San Andrés, en honor al virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, protector de la Orden, y se ampliaron sus enseñanzas hacia las artes y oficios. El resultado fue una enorme producción artesanal y artística, enriquecida con los adiestramientos de maestros flamencos, italianos y españoles que, mediante la utilización de manuales y grabados europeos, impartieron instrucción artística y realizaron adaptaciones de los modelos al medio local. Con el tiempo esta propuesta artística y estética fue denominada *Escuela Quiteña*, cuya abundante producción llegó hasta el siglo XVIII.

La fachada de la iglesia y del Convento en el lado occidental es el gran fondo del escenario de la Plaza de San Francisco. De predominante estilo manierista-barroco, con influencias herrerianas, en esta fachada vemos reflejada la catedral netamente española flanqueada por dos esbeltas torres. En su austera composición horizontal de escasas aberturas, se destaca la escalera cóncavo-convexa del Atrio diseñada por Bramante y presumiblemente copiada de un dibujo de Serlio. La Plaza de San Francisco, elogiada como una de las más bellas de América, fue en sus comienzos el *tianguéz* o mercado de la ciudad. Hoy es una plaza empedrada que conserva su carácter original.

► **Mercado popular en la Plaza en 1870.**

Foto: Archivo del Banco Central.

▼ **Mercado popular en la Plaza entre 1880 a 1900.**

Foto: Archivo del Banco Central.



La dinámica y riqueza del espacio arquitectónico del Convento se ven expresadas en una serie de contrastes interior-externo; de la algarabía y bullicio de la plaza a la tranquilidad de los Claustros; de la fuerte luminosidad exterior a la penumbra del interior de la iglesia; de una fachada austera y casi monocroma a un interior barroco y lleno de policromía.





▲ **Plaza y Convento en 1920.**

Foto: José Domingo Lasso. Archivo del Banco Central.

◀ **Iglesia y Atrio de San Francisco en 1920.**

Foto: Carlos Moscoso. Archivo del Banco Central.





▲ **Iglesia de San Francisco, aproximadamente en 1930.**

Foto: Foto Pacheco.
Archivo del Banco Central.



El proyecto de restauración

Objetivos y alcance del proyecto

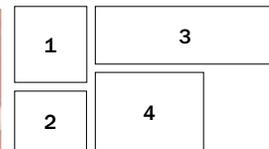
Se planteó el proyecto de restauración para cumplir tres objetivos importantes:

1. La restauración integral del conjunto monumental, abarcando no solo la ejecución de obras arquitectónicas, sino también la conservación de los bienes culturales, junto a la investigación histórica y arqueológica del edificio, así como el inventario de los bienes muebles.
2. La formación y capacitación del personal ecuatoriano en las distintas áreas y especialidades de la conservación patrimonial.
3. La instalación de un museo de arte religioso.

La propuesta de intervención contempló el tratamiento del conjunto monumental en su totalidad; es decir, la ejecución de obras de arquitectura en los Claustros Principales (los dos más antiguos), en los cuales se realizaría el montaje e instalación del Museo, dedicándose aproximadamente 1 500 metros cuadrados para salas de exposición; en el templo mayor y sus capillas, en la Capilla de Cantuña; trabajos importantes en los Claustros de Servicios y de la sacristía y varias actuaciones en los Claustros del área occidental (donde se encuentra el colegio y en el del coristado); arreglos y mantenimiento de jardines y de la huerta mayor. También se planteaba la definición de un plan de acción y la ejecución de obras básicas en el Claustro norte (hoy en manos de la Policía) y en toda la franja sur del Convento (actualmente propiedad de las Hermanas de la Caridad), para impedir que las intervenciones futuras que se realicen en esos espacios puedan atentar contra la unidad arquitectónica del conjunto.

Ubicación del proyecto

El Convento de San Francisco se ubica en el Centro Histórico de la ciudad de Quito, capital de Ecuador, entre las calles Bolívar, Cuenca, Imbabura y Mideros.



1. Ecuador en América del Sur.
2. La provincia de Pichincha y la ciudad de Quito.
- 3 y 4. Emplazamiento del Convento de San Francisco en el centro histórico.

La propuesta de intervención

Para comprender el alcance de este emprendimiento, se hace necesario tomar en cuenta algunas consideraciones generales que nos orientarán, además, sobre los criterios y metodología de trabajo adoptados para la ejecución de este proyecto.

Las exigencias impuestas por los objetivos trazados obligaron a encarar la tarea de forma cautelosa, efectuándose algunos trabajos previos a la intervención: un conjunto de estudios y análisis de algunos elementos que permitieran una planificación adecuada de los recursos y que describieran de la mejor forma posible la realidad material y cultural del edificio (aspecto muy importante para la futura ejecución de los trabajos). Conscientes de que la finalidad de la restauración exigía un compromiso y una importante decisión sobre el futuro uso del Convento, no solo de los técnicos responsables de la restauración sino también de los custodios (comunidad franciscana) y usuarios de la edificación; la planificación y ejecución de las obras fueron debidamente consensuadas con la comunidad franciscana, para que el nuevo uso de los espacios conventuales fuera orientado a cubrir sus necesidades en esa época y también a la habilitación de espacios para la exposición de una parte de la importante obra artística que reposaba en la reserva, dentro de las consideraciones ya anotadas.

Se puede manifestar con plena seguridad que el macro proyecto San Francisco, compromiso de los gobiernos de Ecuador y España, propendió a una intervención con una visión integral e integradora del Patrimonio Cultural del Estado.

Es *integral* porque contempló el Patrimonio Cultural Material con todos sus componentes principales: los bienes culturales muebles y los inmuebles.

En el primero se insertan, entre otras: las pinturas de caballete con diferente soporte; igualmente, la escultura con diversos soportes, en particular las provenientes de la escultura policromada en todas sus manifestaciones; la pintura mural, gran expresión cubierta en casi todos los paramentos o sistemas constructivos del Convento e iglesia; la madera monocroma y policroma, en unos casos referida a la marquetería de las pinturas, en otras a la arquitectura en madera: retablos, púlpitos, altares, artesonados, objetos o bienes resueltos en metal, entre candelabros, cruces, verjas, puertas; textiles —referidos en especial a una enorme cantidad y calidad de ornamentos litúrgicos, entre casullas, capas pluviales, manípulos, entre otros—; documentos y libros, de forma particular los atractivos e interesantes *libros corales*, resueltos con hermosas viñetas.

En los segundos, esto es, en los inmuebles, se destaca de forma específica la consolidación de estructuras constructivas, entre cimientos, paredes y muros, cubiertas, pisos y la intervención en todos los elementos del sistema constructivo. También, la importante intervención en la regeneración y nuevo diseño de áreas verdes y jardines del conjunto monumental, como un adecuado complemento al trabajo arquitectónico.

Es *integrador*, porque se aplicó de manera inteligente la denominada *cadena lógica* de intervención en el patrimonio cultural; es decir, la investigación, la protección, la conservación-restauración, y la difusión y didáctica.

Investigación

El nivel de investigación fue muy importante, pues permitió contar con una información de primera mano desde el punto de vista histórico, arqueológico y científico, siendo uno de sus principales productos el *Registro, inventario y catalogación de los bienes culturales* pertenecientes a la iglesia y al Convento.

Para enfrentar el trabajo de restauración, el proceso se realizó fundamentalmente en dos áreas trascendentales: 1. Los estudios sobre el edificio, que a su vez se dividieron en dos ramas. Por una parte, los análisis arquitectónicos que se ocupan de examinar los contenidos constructivos formales y funcionales; por otra, las investigaciones históricas que establecen la evolución que ha tenido la edificación en el tiempo, que incluyen los estudios documentales de archivo con abundante bibliografía y en los que también se toma en cuenta la arqueología del edificio. Esta división solo simplificó la clasificación de los estudios realizados, pues es obvio que este análisis se orientaba a un solo objetivo: entender la evolución histórica del monumento para comprender sus sucesivas etapas arquitectónicas. 2. El registro, inventario y catalogación del importante y rico patrimonio mueble.

Protección

La protección permitió poner en práctica una serie de acciones e instrumentos legales, tanto de origen nacional como internacional, que facilitaron la creación de una escuela de intervención en el Patrimonio Cultural.

Conservación-restauración

Fue quizá unos de los niveles más importantes de la *cadena*, y dio lugar al génesis de una intervención que propendió al absoluto respeto por lo original y auténtico, a la mínima intervención y, fundamentalmente, a preponderar la conservación antes que a la restauración propiamente dicha.

Por la gran variedad y complejidad de los trabajos ejecutados surgió la necesidad de la conformación de algunos equipos de profesionales capaces de enfrentar, de forma coordinada y coherente, las diversas problemáticas de la edificación.

Difusión y didáctica

Este último nivel se puede apreciar en una serie de manifestaciones y testimonios, como la incorporación y puesta en valor de innumerables sitios y áreas para la visita y disfrute de visitantes nacionales y extranjeros (exhibición), como es el caso del Museo Fray Pedro Gocial.

No menos importante fue el valioso aporte de la capacitación, que contó con una serie de cursos y talleres con la presencia de destacados profesionales, facilitadores e instructores españoles de importantes instituciones dedicadas a la preservación del Patrimonio Cultural del Estado.

La obra arquitectónica

Una primera aproximación morfológica a la edificación condujo a analizar los diferentes sistemas constructivos que la componían, y también los distintos materiales que se organizan dentro de un orden arquitectónico determinado para conformar el espacio construido.

En los momentos, tanto de su concepción como de su construcción, la materialización de un edificio da cabida y sustento a tres aspectos fundamentales:

1. Busca una utilidad, que por principio es la de dar cobijo a la realización de distintas actividades, en respuesta a unas necesidades específicas. Como consecuencia de esto surge la distribución espacial que se adecua a estos requerimientos.
2. Se emplean conocimientos constructivos, técnicos y científicos de acuerdo a cada sociedad y cada época, para levantar estructuras eficaces, resistentes y duraderas.
3. La edificación muestra en sus formas representaciones sobre la belleza y los simbolismos propios de sus constructores y de las sociedades que los promueven.

Se puede señalar entonces que los edificios constituyen un sistema de significados constructivos, funcionales y formales; es decir, un orden arquitectónico. Al incidir con nuestras intervenciones sobre cualquiera de estos aspectos alteramos consciente o inconscientemente el significado de los otros. No es posible realizar una consolidación estructural sin alterar el contenido formal o material del edificio y los significados culturales que le dieron

forma. El orden arquitectónico pasa de esta manera a ser un objeto de valor dinámico, ya no pertenece solo al momento de la creación inicial del edificio.

Por ello, una buena restauración requiere tanta o más capacidad de síntesis y creatividad que una buena construcción moderna, a pesar de que las obras en los edificios antiguos son casi forzosamente parciales.

La interpretación correcta de los mecanismos de funcionamiento de este sistema de significados u orden arquitectónico debe hacerse para cada edificio, pues no existen dos iguales. En cada ocasión, el arquitecto que lo construyó se enfrentó a un conjunto de problemas distintos y dio siempre una solución diversa, a pesar de la homogeneidad de materiales y sistemas constructivos de una misma época.

En este caso, y como parte inicial de los trabajos, se efectuó una serie de estudios que permitieron hacer una evaluación preliminar del estado de conservación del Convento. En primer lugar se realizó un análisis de su estado, luego un levantamiento topográfico, un levantamiento de plantas y alzados, un minucioso registro fotográfico y el planteamiento de los principales objetivos a tener en cuenta. Dentro de este último punto, el objetivo fundamental de la restauración del edificio es la valorización del conjunto conventual, es decir la *puesta en valor* del Convento como tal, como elemento primario a ser museable, para posteriormente plantear la instalación del Museo y el área cultural.

Concluidos los estudios preliminares y una vez recopilados todos los datos necesarios que permitieron un completo reconocimiento morfológico y espacial de la edificación en su aspecto constructivo (análisis que fue consolidado por el estudio

histórico detallado más adelante), se adoptó un proceso de intervención intentando ser respetuosos con el edificio (criterio basado en las distintas experiencias profesionales de los técnicos que han contribuido en la recuperación de este bien patrimonial), reforzando la intervención en aquellos lugares que fuera conveniente a las necesidades propias de la edificación adaptada a sus nuevos usos; estableciendo así un sistema de planificación por etapas acorde a sus características específicas y dirigido a unos fines concretos. Con estos criterios, se realizaron desde 1983 alrededor de 10 000 m² de restauración arquitectónica, trabajos cuyo resumen se expone a su consideración.

Los estudios históricos

La segunda vía de aproximación, tan importante como la primera aunque con distinto contenido, es la del significado histórico del edificio y su investigación, mediante prospecciones de arqueología y el detallado estudio de su propia historia.

El edificio es el depósito natural de su historia, pues en esencia contiene el registro de su evolución durante los siglos de su existencia. Retiene en sí la materialidad instructiva de los muchos usos que ha tenido en el tiempo. Este entender del material como soporte del tiempo tiene que ser racionalizado y debidamente procesado. Por eso la importancia de establecer un sistema de investigaciones que explique el significado histórico del edificio. Una prolija investigación de lo que se podría llamar arqueología de la arquitectura permitirá el rescate de la vida del edificio a partir de los materiales constructivos. Por otra parte, el estudio de su historia aportará, además de la información de la propia

edificación, interesantes datos sobre la historia de la ciudad de Quito, que es donde se encuentra.

Dentro de este enfoque, la consideración del Convento de San Francisco de Quito como un sistema complejo y dinámico, de muchas variables, implicó que su estudio se haya realizado recurriendo a métodos científicos, con la intervención de profesionales técnicos e investigadores especializados en las distintas áreas. Esta complicada tarea, en cierto modo, ha sido descontextualizada, de manera que se pudieron establecer sistemas de actuaciones independientes, pero en un trabajo estructurado y concreto. Los estudios, que son el resultado de esta investigación arqueológica e histórica, se incluyen en este documento.

El patrimonio mueble

En el conjunto monumental se ha realizado un trabajo de restauración exhaustivo, que no solo abarcó la ejecución de obras en arquitectura, sino también de un trabajo significativo en el patrimonio mueble del Convento, que actúa como complemento propio de la edificación, y que son los objetos de arte que vistieron y vistieron al monumento.

Después de la elaboración del inventario y la catalogación de los bienes muebles, se comenzó con el trabajo de intervención en las obras de arte, manteniendo criterios similares a los principios que guiaron los trabajos en la edificación; es decir, primero se efectuó el respectivo estudio y análisis para detectar las patologías de cada una de las obras y con este diagnóstico se estableció el mejor procedimiento posible para su intervención. El trabajo fue ejecutado posteriormente con el mayor respeto a la obra

y utilizando, en todos los casos, técnicas reversibles. Igualmente, se conformaron grupos de técnicos y especialistas en las diferentes especialidades de la restauración, según los variados tipos de bienes.

El resultado de esta cuidadosa labor fue la restauración de alrededor de 1 300 obras de arte, 300 de las cuales fueron escogidas y están distribuidas en 11 salas de exposición, cumpliendo con uno de los principales objetivos de este emprendimiento, que fue la instalación del Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial.

Debido a la gran cantidad de obras y a la diversidad de técnicas, se incluye de forma resumida la actuación llevada a cabo en el patrimonio mueble del Convento, destacándose las intervenciones en algunos objetos representativos por su gran calidad artística: muebles varios, retablos y artesonados.

Estudios y obra ejecutada

En 1983, el estado de conservación del monumento era crítico en un 80 por ciento de los casos y requería una intervención urgente para detener el avance del deterioro y recuperar sus valores fundamentales.

Ese año, el INPC de Ecuador solicitó la colaboración de España para enfrentar el desafío que involucraba la restauración y puesta en valor de este monumento y su contenido, considerando además la capacitación simultánea de técnicos que pudieran enfrentar esta tarea y la instalación de un museo de primera calidad en el Convento.

Por la importancia manifiesta del conjunto conventual, la Sociedad Estatal V Centenario y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), por parte española, y el INPC, como contraparte ecuatoriana,

acordaron auspiciar el convenio Ecuador-España para realizar trabajos en el conjunto franciscano y en las diferentes áreas de la restauración. Paralelamente a la obra arquitectónica, se acometieron los trabajos de conservación de los bienes muebles de la comunidad, adecuándose según los requerimientos los talleres de pintura de caballete, escultura, madera, textiles, pintura mural, papel, metales, etc. También se iniciaron, con la oportunidad y prolijidad debidas, los trabajos de inventario de bienes, investigación arqueológica y estudio histórico, para que se constituyeran desde un inicio en un aporte sustancial para la resolución definitiva de las propuestas arquitectónicas.

Esta tarea conjunta entre Ecuador y España se inició con un reducido grupo de técnicos y maestros, que fue incrementándose conforme las necesidades del proyecto. Adicionalmente y desde el año 1992 se contó con la decidida colaboración de la Escuela Taller San Andrés —auspiciada por el INPC y la AECID—, que contribuyó con la mano de obra de sus alumnos becarios y la coordinación de sus maestros instructores.

Una vez superados los estudios iniciales, empezaron las primeras obras en el año 1984, con la instalación de oficinas del proyecto y algunos trabajos emergentes.

Luego, y de acuerdo a las necesidades, se instalaron los diferentes talleres de restauración, mientras la obra arquitectónica avanzaba. A partir de marzo de 1987, la programación de la restauración arquitectónica tuvo que ser replanteada, por la necesidad urgente de reparar los daños causados por el sismo de esa fecha, sin descuidar los trabajos en la galería norte del Claustro Principal, en donde se intervino tanto en cubiertas como en la habilitación de las galerías para el Museo. A

raíz de este siniestro, se decidió realizar un gran volumen de obras en el Santuario de Guápulo (recoleta franciscana), en el Monasterio de Santa Clara y en el Monumento a la Independencia en la Plaza Grande, todos enmarcados dentro del convenio Ecuador-España.

En mayo de 1993, se entregó a la comunidad franciscana y al público las primeras cuatro salas del Museo en la galería norte del Claustro Principal; y en octubre de 1995, dos salas y una galería en la crujía occidental del Claustro del Museo, completándose aproximadamente 500 m² de área visible de museo (seis salas de exposición y una galería), se debe anotar que esta superficie se duplicó al concluir la intervención, constituyéndose, con la muestra presentada a esa fecha, en un Museo de Arte Religioso de significativo valor en Ecuador. Se realizó un importante trabajo en la restauración del artesonado mudéjar del coro y, hasta ese año, se intervinieron más de 500 obras de arte. Estaba terminada la rehabilitación integral de los jardines del Claustro Principal y se encontraban en ejecución los jardines del Claustro del Museo, obras de la Escuela Taller San Andrés.

Para 1995, ya se habían concluido y complementado las investigaciones de carácter histórico y arqueológico que se realizaron paralelamente a la ejecución de obras de restauración arquitectónica y de conservación de bienes muebles iniciadas en 1983, anotando resultados muy importantes para el conocimiento de la historia ecuatoriana.

Pero en 1996 todavía estaba por ejecutarse un 50 por ciento de las obras programadas en 1984 y reprogramadas en 1992. Debe tomarse en cuenta que la programación inicial fue afectada, como ya se mencionó, por la inmediata reparación de

todos los daños causados en el monumento por el terremoto de marzo de 1987.

Desde 1997 se ejecutan obras de restauración en dos salas en la crujía occidental y en las galerías norte y este del Claustro del Museo, que involucra trabajos de consolidación y reforzamiento de cielo raso, y limpieza y restauración de la pintura mural. Otro de los frentes de trabajo que se abordarán a partir de ese año será la adecuación del Patio Inglés en la franja occidental del Claustro del Museo, junto a las salas de exposición, con el propósito de sanear humedades, para lo cual se efectúa la excavación del piso a lo largo de todo el muro y en un ancho de 4 m, con la construcción de las respectivas zanjas de drenaje, cambio de las tuberías matrices de aguas lluvias y servidas de este sector; así como la construcción del muro de contención, obra que se realiza con los alumnos de la Escuela Taller.

Los últimos años se dedican a la realización de obras en las galerías del Segundo Claustro, para la instalación técnica del Museo. Cabe señalar que no ha sido posible intervenir en varios locales del subsuelo, que dan hacia la calle Cuenca, ya que se encontraban ocupadas por almacenes y otros usos. Para el montaje definitivo de la obra fue necesario abordar un estudio definitivo de la museografía y museología, para lo cual se contrató profesionales en estas áreas.

Con la tercera entrega del Museo realizada en abril de 2002, están abiertos al público más de 1 000 m² de área visible del Museo (8 salas de exposición y 3 galerías), en el que se expone alrededor de 300 obras de gran calidad, constituyéndose en el más importante Museo de Arte Religioso de Ecuador en su género y uno de los más significativos de América, por el gran

contenido de obras artísticas de la Escuela Quiteña y de otros bienes patrimoniales. Los técnicos ecuatorianos, formados durante este proceso, están restaurando otros monumentos de primer orden o, a su vez, forman parte de importantes instituciones locales relacionadas con esta actividad.

España invirtió en esta obra un total aproximado de 2 650 000 dólares y el Ecuador alrededor de 1 450 000, importantes cantidades que, en casi veinte años de trabajo, resultan ser moderadas, en comparación con la obra ejecutada de lo que constituye, como se mencionó, el esfuerzo más trascendente llevado a cabo en Ecuador en esta materia y en aquellos años, y cuyos resultados merecieron premios internacionales.

A partir del Convenio Ecuador-España y su intervención en el Convento de San Francisco se generó el interés de otras

instituciones por colaborar y participar en el rescate de este valioso monumento. Tal es el caso del Fondo de Salvamento (FONSAL), que desde hace algunos años viene realizando una importante obra en el área conventual. La propia comunidad franciscana ha efectuado por su cuenta varios trabajos y mejoras, así también el INPC ejecutó algunos trabajos puntuales.

En resumen, la labor realizada por el Proyecto, tanto en estudios como en obra, comprende: el estudio histórico, la investigación arqueológica, la obra arquitectónica, la restauración de bienes muebles, el inventario y catalogación de bienes, y la instalación del Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial.

Se describen en este documento, los logros obtenidos en cada una de estas áreas.



Estudio Histórico



Estudio histórico¹

Soledad Castro / Sonia Fernández

El establecimiento de la orden de San Francisco de Quito

Antecedentes, fray Marcos de Niza

El proceso de ocupación de la *Provincia de Quito* fue parte de esa gran campaña en la que el interés principal era la conquista del Imperio Inca, del que ya habían tenido noticia los españoles.

A partir de la promulgación de las ordenanzas de Granada (1526), se dispuso formalmente que toda expedición de descubrimiento lleve consigo «al menos dos religiosos de misa, para enseñanza y conversión de los naturales, y para que velasen por su buen tratamiento; su acuerdo sería necesario para todo desembarco, población o rescate»².

Con las ordenanzas (parte de los primeros intentos de legislación indiana) y frente a las denuncias que llegaban al Consejo de Indias sobre los abusos de los conquistadores en contra de los naturales, el Estado español intentaba, con la ayuda de los religiosos, controlar esa situación³. En realidad, una importante corriente indigenista abanderada por los primeros franciscanos que se establecieron en México (Los Doce Apostólicos) impulsó la promulgación de esas primeras leyes a favor de los indígenas.

De esta manera, con la expedición de Alvarado llegaron a Quito los primeros franciscanos —entre otros, fray Marcos de Niza—, marcando con su presencia un momento importante en la etapa de establecimiento de la Orden en lo que hoy es Ecuador.

A su llegada a la actual Riobamba, fray Marcos de Niza procedió inmediatamente a fundar un monasterio, como lo demuestra el poder que dejó a Gonzalo Pizarro una vez que decidió regresar a Nueva España, abandonando con ello la idea de establecerse en Quito⁴ para que:

- 1) Tomado del estudio realizado en el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito.
- 2) Lino Gómez Canedo, «Aspectos característicos de la acción franciscana de América», en *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Deimos, 1984, p. 161.
- 3) La presencia de los religiosos en las huestes permitieron, además, darle a la Conquista un matiz pacificador y espiritual. Sin embargo, fueron tales las denuncias que siguieron llegando al Consejo de Indias que «en 1549 acordó la suspensión de toda expedición» (Lino Gómez Canedo, op. cit).
- 4) Según fray Jerónimo de Mendieta, en su *Descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que se llama la Nueva España*, fray Marcos de Niza «partió para la Nueva España en el año de mil quinientos y treinta y uno. Antes de llegar acá (a Nueva España) se quedó en la Isla Española, de donde se partió

... pueda tomar posesión del monasterio y poner persona que edifique la casa y resida en el monasterio en su lugar, e para que pueda gozar de todos los privilegios como padre espiritual de toda la dicha custodia⁵...

Los fundadores: fray Jodoco Rique y fray Pedro Gocial

Como es cosa sabida, el establecimiento definitivo de los franciscanos tuvo lugar solo unos meses después, con la llegada a San Francisco de Quito de fray Jodoco Rique y fray Pedro Gocial⁶ (forma españolizada del flamenco Joos de Ricke y Goltzius, respectivamente)⁷.

Más allá de cualquier consideración, el arribo de los dos frailes evidencia la política del Estado español con respecto al reclutamiento de religiosos para América. Y es que a fin de suplir las necesidades cada vez más crecientes de religiosos en Indias, conforme avanzaba la conquista de los nuevos territorios, la corona debió tomar una serie de medidas con la finalidad, por un lado, de poder cubrir esas necesidades y, por otro, de regular debidamente su aislamiento y traslado a América.

En ese orden de cosas, en 1532, aprovechando el Capítulo General de los franciscanos reunido en Toulouse (al que asistía fray Jodoco y, con seguridad, fray Pedro Gocial) la Reina mandó a los...

Provinciales de nuestra Orden de estos nuestros reinos de Castilla, que cada uno de ellos provea de enviar a las dichas nuestras Indias, en los tiempos y a las partes y provincias que por los de nuestro Consejo de ellas les fuere señalado, un Padre celoso del servicio de Dios Nuestro Señor y vuestro, con otros siete u ocho religiosos de su Provincia, que sean de buena vida y ejemplo para que comiencen a plantar una custodia, en nombre de la tal Provincia donde fueren enviados⁸...

En realidad, un ambiente de expectativa con respecto a las misiones en América debió crearse al interior del Capítulo como lo demuestra también el hecho de la asistencia al mismo de fray Antonio de la Cruz, comisionado por la Custodia de la Santa Cruz de la Isla Española, precisamente para el reclutamiento de religiosos para la Nueva España⁹.

para el Perú, que era recién conquistado; y no hallando allí el cómodo que deseaba para convertir y doctrinar los naturales de aquellas partes, se tornó a la Nueva España, a esta provincia del Santo Evangelio».

- 5) AGI, Quito, 5, [Poder que fray Marcos de Niza le dio a Gonzalo de Almagro], s.f. Se sabe con certeza que fray Marcos de Niza vino acompañando a la expedición de Alvarado de acuerdo al testimonio que rindió en la [*Probanza de las cosas que pasaron entre el adelantado don Diego de Alvarado y el Mariscal Diego de Almagro*, AGI, Patronato 66, Ramo 6.
- 6) A pesar de que se ha dado por hecho de que con ambos religiosos vino también fray Pedro Rodeñas, no se ha encontrado ninguna evidencia cierta al respecto.
- 7) La comunidad franciscana manifiesta que fray Jodoco Rique llega a Quito solo; Pedro Gocial lo haría después, no especifican una fecha [N. del E.]
- 8) AGI, Indiferente General, 1961, *Registro de Reales Cédulas*, Tomo II, desde 4 de noviembre de 1530 hasta 23 de enero de 1533, f. 200.
- 9) La gestión de este religioso contó, indudablemente, con el favor de la reina, quien expidió una cédula real a su favor en los siguientes términos: «Reverendos y devotos padres religiosos, el General y Capítulo de la Orden de San Francisco, que se ha de hacer en la ciudad de Toulouse de Francia. Fray Antonio de la Cruz, que esta os dará ha venido ahora de la Nueva España y va a ese Capítulo a ciertas cosas de que os informará; y porque, por ser la persona que es, y haber servido mucho en aquellas partes en la conversión de los naturales de ellas y fundación de vuestra Orden, deseo que lo que para la conversión y aumento de ella, fuere necesario sea bien mirado y despachado, y así mismo lo que su persona tocare, ruegos lo cigais y, en lo que os pidiere, proveais y despacheis luego, con toda brevedad y buena voluntad...». AGI, *Ibíd.*

Así en el marco del Capítulo, fray Jodoco Rique fue autorizado por el Comisario General de Indias a embarcarse a Nueva España, quien (seguramente en compañía de fray Pedro Gocial) se trasladó a Sevilla, en donde debió permanecer un año aproximadamente¹⁰ en espera de que la Casa de la Contratación, por cuya cuenta corrían los gastos de viaje de los religiosos a América, apruebe su pasaje y matalotaje¹¹.

Una vez en América, y ya en Nicaragua¹², las expediciones de conquista al Perú, que se encontraban en pleno desarrollo a la llegada de ambos religiosos, determinaron que se dirija hacia los territorios recientemente conquistados.

Según el testimonio de Diego de Trujillo, fray Jodoco Rique desembarcó en Túmbez en 1534¹³. Desde allí «parece que acompañó siempre y siguió las huellas del ejército expedicionario que capitaneaba Benalcázar al dirigirse a Quito por segunda vez»¹⁴.

Ya en Quito, procedió a fundar con su compañero el Convento franciscano con el nombre de San Pablo que, en atención a la organización burocrática y administrativa de la Orden, pasó a depender de la Provincia franciscana de la Nueva España hasta 1538, año en que se estableció la Custodia de San Pablo de Quito, sujeta en este caso a la Provincia de los Doce Apóstoles de Lima. Solamente, el 29 de mayo de 1565, el Capítulo General de la Orden, reunido en Valladolid, dispuso la erección de la Custodia de San Pablo de Quito en Provincia.

Doctrinas y proyecto Franciscano

Fray Jodoco Rique fue «un típico humanista del Renacimiento», pero, a diferencia de Las Casas y de Niza —según Arturo Roig— el fraile franciscano no luchó a favor de la autonomía relativa de los indígenas en contra del conquistador y encomendero, sino en contra del poder monárquico. Y es que si bien en Europa el Humanismo se expresó como el retorno al pleno valor de la personalidad humana, «en América la humanidad indígena fue la

10) A pesar de que una vez en España obtuvo de la reina una cédula dirigida a los oficiales de la Casa de Contratación en la que les manifiesta que: «Fray Jodoco de Cante, natural del mío condado de Flandes, de la Orden de Sant Francisco, con voluntad de servir a Nuestro Señor, quiere pasar a la nueva España para emplear su persona en la conversión y doctrina de los materiales della, trae obediencia del General de su Orden; por ende, yo vos mando en su pasaje le favorezcáis y para en la cuenta de los religiosos de Sant Francisco, a quien tenemos mandado que se de pasaje y matalotaje hasta la Nueva España, en lugar de los que dellos estuvieren por pasar, nombréis al ducho fray Jodoco de Gante y lo hagáis proveer de lo que hubiere de haber...». AGI, Ibíd., Medina del Campo, 19 de julio de 1532.

11) Consta que en junio de 1533 el tesorero de la Casa de Contratación, Juan Tello entregó: «a Fr. Juan de San Antonio, Fr. Eustaquio, Fr. Esteban, Fr. Dionisio, Fr. Juan de Letran, Fr. Francisco Salinero, Fr. Juan de Santa Cruz, Fr. Simón, Fr. Pedro Cocheo, Fr. Roque, Fr. Honorato, Fr. Antonio Saco, Fr. Juan de Tertanga, Fr. Juan de Padilla, Fr. Bartolomé de Valencia y Fr. Miguel de Parma, 32.0000 maravedises para su mantenimiento hasta la Española, quedando por pagar otros cinco religiosos a cuenta de los 21 que se espera lleguen a Sevilla», AGI, Contratación, 4675 A, Cuaderno 5, ff. 79-79v.

12) Véase Fernando de Cózar, *Descripción Inédita de la iglesia y Convento de San Francisco de Quito*, publicada por Alfredo Flores Caamaño, Lima, Talleres Tipográficos de La Tradición, 1924, p. 1.

13) Véase Diego de Trujillo, *Relación del descubrimiento del Reyno de Perú*, Sevilla, Editada por Raúl Porras Barreñechea, 1948.

14) Fray Francisco María Compte, *Varones ilustres de la Orden seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*, Imprenta del Gobierno, Quito, 1883, p. 4.

que motivó las respuestas del Humanismo renacentista»¹⁵.

Entre los franciscanos, el Reformismo dio lugar al definitivo rompimiento de la Orden: los observantes, que venían propiciando el retorno a la regla estricta de San Francisco, se separaron de los conventuales, la facción laxa o relajada de la Orden. El apareamiento de las dos fracciones —observantes y conventuales— se remonta al siglo XIII, aunque solo a principios del siglo XV la observancia regular alcanzó su organización plena. Las diferencias concluyeron totalmente solo en 1517, cuando León X ordenó la separación de ambos sectores, toda vez que no fue posible la conciliación de las controversias surgidas entre estos¹⁶.

Tanto fray Jodoco Rique como su compañero fray Pedro Gocial guardan estrecha vinculación con una de las reformas franciscanas más austeras: la de los Recoletos, a la que pertenecían todos los conventos franciscanos de Flandes y Bravante, que había llegado de España a Francia y los Países Bajos.

La misión apostólica inherente a los franciscanos, su establecimiento temprano en Quito y el enorme prestigio tras la experiencia en Nueva España debió beneficiar la relación de la Orden con conquistadores y encomenderos, cuyo favor —especialmente de los primeros— allanó los obstáculos a su establecimiento. Dice González Suárez: «Ambos religiosos se presentaron a Benalcázar con recomendaciones de Francisco Pizarro para que se les ayudase a construir un Convento en la recién fundada ciudad (de Quito)»¹⁷.

En general, la fuente del poder de las Órdenes Mendicantes no solo se basó en el ejercicio de la autoridad religiosa, según dispensa otorgada por la corona, sino en el apoyo que recibían de los conquistadores que acostumbraban dar limosnas o recomendar a los mendicantes ante las autoridades, para que éstas les señalen, por ejemplo, el lugar más conveniente para edificar sus conventos.

El establecimiento de vínculos con el sector de encomenderos y autoridades les permitió irse apropiando, paulatinamente, de un número significativo de doctrinas en importantes centros de población indígena. En realidad, hasta 1548 la misión apostólica de los franciscanos estuvo restringida casi exclusivamente al sector urbano. Solo después de las guerras civiles, cuando el proceso colonial entró en una etapa de estabilización¹⁸, los franciscanos pudieron penetrar en «pueblos de indígenas» con el fin de encargarse de su cristianización.

Hasta 1565, la Orden logró consolidar un enorme poder alrededor del adoctrinamiento de indígenas rurales y urbanos y constituirse en el sector hegemónico de la iglesia y en eje de la vida religiosa de Quito. El significativo establecimiento de la Cofradía del Santísimo Sacramento en el Convento, antes de la erección del Obispado, había permitido a los franciscanos congregar a su alrededor también a los feligreses españoles. Por otro

15) Arturo Roig, op. cit.

16) Para esta parte nos hemos basado en Lazaro Iriarte, *Historia Franciscana*, Valencia, ed. Asís, 1979.

17) Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, I, Quito, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, p. 1070.

18) Frank Salomón, «Crisis y transformación de la sociedad aborígen invadida (1528-1573)», en *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 3, Quito, Corporación Editora Nacional-Grijalvo Ecuatoriana, 1983.

lado, las procesiones organizadas por los franciscanos —una cada ocho días— despertaron el fervor popular y atrajeron a San Francisco a los vecinos de la ciudad.

Sin embargo, ya a partir de 1565, con la política reguladora del Obispo de la Peña, los franciscanos tuvieron que enfrentar abiertamente la oposición del Clero Secular, que se expresó en un permanente conflicto de jurisdicciones con la Orden hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el Estado español dispuso la total secularización de las doctrinas.

Ahora bien, para la cristianización de indígenas urbanos los franciscanos aplicaron un programa de apostolado que incluyó, por un lado, la creación de una escuela para indígenas, que retomó la misma línea de orientación humanista, práctica y manual de la Escuela de San José de Naturales fundada por fray Pedro de Gante en México y, por otro lado, el establecimiento de cofradías, que constituyeron un eficaz medio de evangelización de los naturales. Pero además, ateniéndose a uno de los métodos de adoctrinamiento inspirados en España, que consistió en brindar atención preferente a los señores principales y a sus hijos, para que a través de ellos se pudiera extender rápidamente a la sociedad indígena el cristianismo, la Orden se vinculó con las élites inca y local, acogiendo en el Convento a la descendencia de Atahualpa, a los caciques que vivían en el barrio de San Sebastián, así como a los caciques de las comunidades indígenas situadas dentro de las cinco leguas alrededor de Quito. De los franciscanos, entonces, dependió la evangelización de una élite nativa poderosa, con enorme capacidad de liderazgo sobre las comunidades indígenas.

La iglesia y el Convento de San Francisco de Quito

Desde que comenzó la preocupación por la cultura artística del período colonial sudamericano, el Convento de San Francisco de Quito ha motivado un enorme interés entre diversos historiadores del arte.

José Gabriel Navarro puso mucho esmero en la descripción pormenorizada del ornamento arquitectónico del edificio, que le conjugó con un importante trabajo de investigación histórica-documental que hicieron de él —parafraseando a Damián Bayón— la persona más calificada para hablar de la historia de los hechos de San Francisco¹⁹.

Para este autor, este monumento religioso acusa en su composición una fuerte influencia del arte español. Encontró muy parecida su fachada a la de El Escorial lo que, entre otras cosas, le llevó a atribuir los planos a Juan de Herrera y a pesar de su posición manifiestamente hispánica encontró en San Francisco otras fuentes de influencia estética, sin presentar lastimosamente ninguna explicación coherente de su configuración.

Con respecto al aporte autóctono Navarro es categórico al afirmar que:

... la manera como se realizó la conquista de América y el modo tan *español* que se tuvo en colonizarla, hicieron que no se aprovechara absolutamente de aquel elemento genuinamente americano para que, completado con la ciencia y experiencia del arte civilizado europeo, diere frutos que hubieren podido constituir una verdadera revelación por lo nuevos y originales (1952: IV: 6).

19) Bayón —con quien las autoras de este capítulo no están de acuerdo, al menos en este punto— le concede ese mérito a Marco Dorta en *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, España, Ed. Gustavo Gili, 1974, p. 41.

A partir de Navarro se inauguró lo que fue una larga discusión académica con respecto a San Francisco: determinar el parentesco estético del monumento con sus posibles similares europeos.

Marco Dorta, responsable de los capítulos 11 al 17 del Tomo I de la *Historia del Arte Hispanoamericano*, de Angulo Íñiguez, define a la Iglesia de San Francisco como «templo esencialmente mudéjar», aunque también «encuentra (...) patente el influjo del arte flamenco» (1945: I: 598).

En la búsqueda incesante de los orígenes estilísticos de San Francisco, no se pasó por alto la reflexión sobre una posible influencia del gótico. Si Navarro vio «decoraciones propias del gótico» en «los doseletes donde se encuentran colocadas las estatuas que adornan el segundo cuerpo» de la fachada franciscana (1929: 214), Dorta la encontró en la iglesia «en los arcos apuntados que forman el crucero» (1945: 599).

Pero, sin duda, fue Jacinto Jijón y Caamaño quien más resaltó su influjo al reconocerlo no solo en los arcos del crucero sino «en el trazo de la planta y la proporción de la ancha nave central con respecto a las angostas laterales...» (1976: 10). A pesar de que esta observación (en lo que respecta a la planta) es hoy insostenible, este autor tiene el mérito de haber buscado no solo en los elementos decorativos, sino en la organización espacial (aspecto casi siempre olvidado por la historiografía tradicional) la explicación de los orígenes estéticos de San Francisco.

Sin embargo, en las últimas décadas la opinión generalizada entre los historiadores del arte es que San Francisco «ofrece un repertorio interesante para caracterizar el manierismo como transición al barroco» (Vargas: 1982: 35).

El origen de esta propuesta se remonta en realidad a la obra de Angulo Íñiguez quien, tal como lo advirtieron José de Mesa y Teresa Gisbert, fue el primero en mostrar el influjo de Serlio en la arquitectura hispanoamericana (1983: 68).

El mismo Dorta detectó la presencia de ciertos elementos manieristas en San Francisco, aunque sin haber desarrollado una reflexión sistemática al respecto. Según Santiago Sebastián «el ilustre historiador (Dorta) notó la vinculación de la portada que comunica al Claustro con la capilla de Villacís a las portadas de 'obra rústica' de Serlio» (1964:116).

En la crítica arquitectónica el uso del término *manierismo* atravesó por distintas fases, la primera poco favorable: se acusaba a Serlio (considerado el teórico del manierismo) de haberse «alejado de las normas lógicas de la naturaleza», que habían sido la fuente de inspiración de la arquitectura clásica.

Así, solo a principios de siglo se inicia una «revalorización del manierismo arquitectónico como movimiento estilístico en sí mismo», que desembocará en «un intento de reducir la aceptación de formas que denote hechos arquitectónicos específicos y no solo un clima de conjunto» (Battisti: 1984: 150).

Un buen ejemplo son los trabajos de Santiago Sebastián, Teresa Gisbert y José de Mesa²⁰, quienes además fueron los primeros en sugerir la influencia del manierismo en el

20) Véase de Santiago Sebastián *La ornamentación arquitectónica en Nueva Granada*, Tunja, 1966; «La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá», en *Archivo Español de Arte*, 152, Madrid, (1956), pp. 321-326; «La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Nro. 12 (noviembre, 1971), pp. 45-75; «Notas sobre la arqui-

Convento de San Francisco de acuerdo a la nueva interpretación del término.

Para Gisbert y Mesa «el templo de San Francisco es uno de los monumentos más inspirados en el manierismo italiano y en el orden denominado rústico toscano» (1983: 68). Idea que la comparte Sebastián al afirmar que «la huella de Serlio» es evidente en San Francisco, a tal punto que constituyó «el principal centro manierista de Quito» (1964).

Es ya un hecho demostrado que durante la época colonial los tratados de arquitectura sirvieron de fuente de inspiración a arquitectos y alarifes de obras. Analizando el contenido del *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, de Serlio, traducido por Francisco Villalpando y editado en Toledo en 1552²¹, estos autores fundamentaron el carácter manierista del Convento franciscano en el parentesco formal de algunos de sus elementos con ciertos modelos que aparecen en la obra.

Planteadas de esta manera la cuestión, y en ese marco, estimamos que es posible «proclamar la americanidad» de la arquitectura hispanoamericana. El presente trabajo, entonces, se ha desarrollado bajo el enunciado propuesto.

Por lo tanto, era importante el estudio tanto de los aspectos consubstanciales al proceso constructivo (mano de obra, sitio, materiales y técnicas de construcción, financiamiento), de cuya resolución dependen siempre los resultados arquitectónicos, como de los que indirectamente afectan al mismo y están relacionados con el contexto socio-cultural más general.

En virtud de su temporalidad la estructura del trabajo se pensó en los siguientes términos:

a) Edificación del Convento e iglesia de San Pablo de Quito: 1535-1650²². Es decir, desde el establecimiento de la Orden en Quito hasta que se terminó de construir la caja muraria envolvente de todo el conjunto conventual. El estudio de este período está presidido por una breve reflexión sobre el papel que la religión cumplió en la Conquista de América.

b) Ornamentación interna y complementación arquitectónica menor: 1651-1755. Durante estos años el auge y consolidación de la Orden se reflejó en el aumento de los bienes artísticos del Convento máximo. Su esplendor, sin embargo, se vio seriamente afectado a consecuencia del terremoto de 1755 que, entre otras cosas, destruyó el artesonado mudéjar de la nave principal de la iglesia.

itectura manierista en Quito», en *Boletín del...*, Nro. 1 (enero, 1964), pp. 113-120; «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica», en *Boletín del...*, Nro. 25 (diciembre, 1983), pp. 30-67.

De Teresa Gisbert y José de Mesa, «La iglesia de las Carmelitas de Cochabamba», en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 7, Buenos Aires, 1954; «El Convento de Capuchinos en Antigua, Guatemala», en *Anales del...*, 16, Buenos Aires, 1963; «Un diseño de Bramante realizado en Quito». En *Boletín del...*, Nro. 25 (diciembre, 1983), pp. 68-73. Este artículo, tal como lo indican los autores, es la reimpresión revisada y aumentada de uno publicado en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, I, 1961.

21) Un estudio prolijo acerca de la forma como se difundió el Tratado de Serlio en Hispanoamérica véase en Santiago Sebastián «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en hispanoamérica», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, Nro. 25 (diciembre, 1983).

22) Con este nombre se fundó el Convento y se le conoció así hasta las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX.





c) Período de reconstrucción arquitectónica: 1756-1809. A pesar de la secularización de las doctrinas que provocó una considerable disminución de los fondos de la Provincia, los franciscanos dedicaron un enorme esfuerzo a la reconstrucción de las dependencias conventuales. A propósito de esto se produjo una redefinición estética del interior de la iglesia al colocar en la nave principal un artesonado de factura barroca que no atentó contra la armonía estética de todo el conjunto.

d) Crisis institucional y extirpación de espacios: 1810-1894. Una profunda crisis de valores atravesó la Orden durante estos años. Los franciscanos se vieron forzados a ceder grandes áreas del Convento máximo, lo que provocó la desestructuración funcional de éstas. Sin embargo, en las áreas que se mantuvieron bajo su control persisten las formas tradicionales de organización.

e) Nuevo uso de espacios y modernidad: 1895-1960. Pese a que San Francisco ha conservado casi inalterablemente su estructura física, en esta etapa ocurrieron cambios vinculados a la aplicación y uso de nuevas técnicas y materiales de construcción al momento de las intervenciones.

Debido a la modernización de la infraestructura urbana de la ciudad, las instalaciones conventuales se beneficiaron de los servicios de luz eléctrica, agua potable, alcantarillado y teléfono.

Por otro lado, con la instalación de nuevas dependencias (museo, imprenta, teatro, radio, establecimiento privado de educación) se produjo una readecuación funcional de su estructura espacial que, paulatinamente, se fue haciendo más pública.

En razón de la premisa general de la investigación y la necesidad de apoyar a la tarea de restauración arquitectónica con datos puntuales, se emprendió en una búsqueda minuciosa y recolección de fuentes documentales. En este aspecto la mayor dificultad fue no contar con información sistematizada en el Archivo General de la Orden Franciscana—que constituía el principal repositorio documental— sobre el período comprendido entre 1535 y finales del siglo XVII. A fin de llenar este vacío se revisaron fondos pertinentes de archivos nacionales y también extranjeros como los Archivos General de Indias de Sevilla y Franciscano de Lima.

Para los períodos posteriores, los libros y cuadernos de cuentas de la Provincia y la guardianía constituyeron una de las fuentes básicas de información. Ello permitió utilizar datos seriados sobre aspectos concernientes a mano de obra, costos, materiales de construcción, que se utilizaban periódicamente en el mantenimiento y las reconstrucciones del Convento.

Por lo demás, el documento más importante fue, sin duda alguna, el mismo Convento de San Francisco, testimonio visible al que recurrimos innumerables veces.

Evangelización y arquitectura religiosa

Durante el proceso de conquista y colonización, como es lógico, participaron varios sectores y la «conquista espiritual» involucró, de una u otra manera, a todos ellos. No podemos negar, por ejemplo, la acusada religiosidad del conquistador, quien, sin embargo, escudándose en ella, cometió grandes desafueros contra lo que se opusiera a sus afanes de riqueza y fama.

La encomienda fue la máxima recompensa a la que el conquistador pudo aspirar en América. A través de ella el encomendero estuvo obligado a «cuidar de la instrucción religiosa de los indígenas con los auxilios del cura doctrinero»²³.

Cuando la encomienda como institución entró en crisis y cuando el encomendero se mostró incapaz de ejercer con eficacia la tarea de evangelización a él encomendada, ésta fue asumida directamente por el clero. En este sentido, las órdenes religiosas jugaron un papel fundamental, pues una larga tradición de formación misional explica, entre otras razones, la confianza que la corona depositó en ellas.

Indudablemente, el proyecto religioso del Estado español en América reclamaba una enorme infraestructura y a la corona le correspondió la edificación y sostenimiento de iglesias y conventos. Paulatinamente, a lo largo de sus vastas regiones se fueron construyendo ermitas, iglesias, conventos, monasterios y recoletas que, más allá de su interés estético, dan cuenta de la enorme influencia que la religión ejerció sobre la vida colonial americana.

En Quito el desarrollo arquitectónico fue notable desde el siglo XVI, y su aspecto físico, en buena parte, estuvo determinado por la construcción de los grandes edificios religiosos, que contrastaron notablemente con la arquitectura civil de características sencillas, constituyendo el Convento e Iglesia de San Francisco dos de las expresiones arquitectónicas más representativas del período colonial quiteño.

Para su estudio fue oportuno, en primer lugar, abordar las circunstancias que rodearon el establecimiento de la Orden Franciscana en Quito y el proyecto religioso que sustentó su actividad. Solo su reflexión va a permitir aproximar respuestas al profundo significado que encierra su arquitectura.

El conjunto conventual franciscano: 1534-1650

El Solar: su significado

Quito, en la época preincaica —como lo ha demostrado Frank Salomón—, constituyó el centro de una compleja red vial al que confluían tres rutas que venían del norte y del sur, y un estratégico punto geográfico de intercambio comercial que tenía lugar en el *tianguéz* o mercado indígena, organizado políticamente bajo la forma de una *llajta*. Durante el mandato inca, a pesar de que hubo el proyecto de un segundo Cusco, todo hace suponer que se convirtió en un centro militar, administrativo y ceremonial que no había superado «su función de campamento»²⁴.

23) J. M. Ots Capdequi, *El estado español en las indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 26

24) Frank Salomón, *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*, Nro. 10, Colección Pendoneros. Editorial

El centro inca estuvo localizado en el *Anan*, al sur, en el barrio de San Francisco-San Sebastián, lugar de la casa de Atahualpa y de residencia de su hijo *El Auqui*, Francisco Autachi. «Allí se encontraban (además) el *tianguéz* o mercado indígena de raíz local, las casas de los *mindalaes* y las residencias de caciques locales». Es que las diversas élites de las *llajtakuna*, vecinas al recinto inca, localizadas al norte y sur, bordeando en su mayoría las estribaciones de la cordillera occidental, fueron incorporadas al recinto inca con fines de control político²⁵.

Con la llegada de los españoles a Quito fueron aprovechadas y paulatinamente alteradas las formas de organización de la sociedad nativa. Los españoles por razones estratégicas se asentaron en el recinto aborigen, imitando el ejemplo de los incas que por la misma causa escogieron un lugar de topografía accidentada que les protegía naturalmente de eventuales amenazas externas. El ordenamiento físico de la ciudad, a pesar de las dificultades topográficas, se delineó de acuerdo al «plano ideal de regularidad del damero», cuyo eje físico espacial constituyó la Plaza Mayor²⁶.

En la traza urbana el Convento de San Francisco se ubicó a tres cuadras de ésta, justamente en el límite entre el *Anan* y *Urin* del Quito incaico. A partir de este punto, hacia el sur —hasta el Panecillo— se encontraba el centro del recinto inca: por la Plaza de San Francisco pasaba uno de los caminos de la red vial de *Chinchasuyu*, y ya para la época hispánica, en la Plaza de San Francisco se reubicó el mercado indígena, de acuerdo a una tradición hispánica de situar los mercados cerca de las iglesias, pero conservando en este sitio, a la vez, la tradición aborigen de un «lugar central» para feriar sus productos²⁷. De esta manera, San Francisco pasó a convertirse en otro importante referente espacial de la ciudad, compitiendo en este sentido con la Plaza Mayor.

La ubicación estratégica de San Francisco, sumada al hecho de que el Convento se construyó sobre «las casas de los capitanes más poderosos del inca»²⁸, permite advertir que la elección del sitio para la construcción del Convento obedeció no solo a razones de orden funcional, sino también de orden simbólico, conjugándose en San Francisco la concepción clásica y renacentista con respecto a su situación local: por un lado posibilitaba, con fines de adoctrinamiento, una relación más cercana con el núcleo de población aborigen y con sus élites y, por otro lado, la construcción del Convento sobre un edificio inca, que puede ser interpretada como una forma de imposición cultural, semejante a la práctica usual, en México y el Perú, de levantar iglesias sobre templos o edificios sagrados de los nativos.

Ya desde un punto de vista más práctico, la situación del solar (en las laderas del Pichincha) reportó a los franciscanos diversos beneficios materiales: del volcán obtuvieron, de manera relativamente sencilla, la piedra y la cal para la construcción del Convento; así

Gallocapitán, Otavalo, 1980.

25) *Ibíd.*, p. 261.

26) Rosemarie Terán Najas, *Factores dinámicos en el desarrollo urbano de Quito colonial*, inédito, 1991.

27) Frank Salomón, *Los señores étnicos...*, op. cit. pp. 157-159.

28) Fernando de Cozar, *Crónica...*, op. cit. Precisamente esta cita es utilizada por Salomón como importante evidencia documental para determinar la ubicación del recinto inca en el barrio de San Francisco-San Sebastián. Testimonio escrito que en el marco del proyecto de Restauración de San Francisco ha sido sometido a la correspondiente demostración arqueológica, cuyos resultados todavía no se conocen.

como el agua indispensable para abastecer las necesidades vitales de la comunidad.

Ahora bien, en virtud del ordenamiento físico de la ciudad el Cabildo, en principio, señaló a los franciscanos un área de terreno que equivalía a dos manzanas, cada una de 220 pies de longitud. Sin embargo, en 1538, tras adjudicaciones sucesivas del mismo Cabildo, alcanzó una superficie de más de tres hectáreas.

En 1533, sus límites, tanto al norte como al sur, coincidían con los de la Plaza de San Francisco, con lo que el solar quedaba, para entonces, frente con frente a la Plaza sin excederse a ninguno de sus costados (hacia el occidente debió llegar hasta el actual *coristado*). Cuando en 1537 fray Jodoco pidió al Cabildo que confirme su concesión (ya que hasta abril de ese año había entregado a los vecinos de la ciudad solares sin derecho de propiedad total sobre estos)²⁹, al mismo tiempo solicitó la entrega, por un lado, de unas tierras para los indios *yanaconas* que servían al Convento y, por otro lado, un pedazo más de tierra para éste: deducimos que iba desde el coristado hasta la actual calle Imbabura.

En 1538 el solar se extendió hacia el norte; es decir, desde el Claustro Principal hasta las actuales dependencias de la Policía. En esta ocasión, fray Pedro Gocial solicitó a los «señores del Cabildo le hagan merced de un pedazo de tierra para huerta para metello (por meterlo) en la casa de san francisco porque haze un giron la tierra e porque vaya derecho»³⁰. Una calle de oriente a occidente —que conservaba el ritmo de la cuadrícula de damero y prolongación de la actual Sucre— dividía el Convento de la huerta; esta calle debió haberse cerrado definitivamente a mediados del siglo XVII, a propósito de la construcción de los dos Claustros contiguos al Principal.

El proceso constructivo

Un complejo proceso de edificaciones, transformaciones y añadidos configuraron la actual fisonomía arquitectónica de San Francisco, cuyos rasgos más sobresalientes se han conservado prácticamente inalterables. Se inició en 1535 con la edificación de la iglesia y vivienda provisional de los religiosos, y se concluyó en la década de 1650 con la construcción del segundo y tercer Claustros al norte del conjunto conventual y adyacentes al Principal, cerrándose de esta manera el más importante período de la historia arquitectónica de San Francisco.

A lo largo de estos años, la construcción del Convento se fue haciendo por etapas. La primera corresponde a la de la edificación provisional que, en concomitancia con el carácter emergente de la arquitectura quiteña de los primeros años de la Colonia, las edificaciones de adobe y paja —características de la arquitectura aborígen—, representaron una eficaz y rápida solución habitacional para religiosos y seculares vecindados en la ciudad.

La edificación definitiva del Convento, que marca el inicio de la segunda etapa, solo comenzó veinte años después del establecimiento de los franciscanos en Quito. Diversas razones pueden explicar este hecho: la situación todavía precaria de los Frailes Menores,

29) Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito. Claustro en los Andes*, Vol. I, Siglo XVI, España, Seix y Barral, 1978.

30) AM/Q *Libro de Cabildos*, Tomo I, gf. 124, Quito, 17 de junio, 1538.

las condiciones arquitectónicas desventajosas que presentaba Quito (por ejemplo, ausencia de mano de obra calificada, falta de materiales de construcción, etc)³¹ y los ingresos escasos de la Orden, provenientes en su mayoría de la limosna piadosa; a pesar de que la corona, mediante una Cédula Real había señalado, en 1552, que de las Cajas Reales se entregue para la construcción de los conventos franciscanos una suma correspondiente a la tercera parte de su costo total.

En 1555, de acuerdo a una Provisión Real, se mandó que los oficiales reales den a los franciscanos la suma de 1 500 pesos de oro para que reparen el «techo pajizo» de la iglesia provisional, que poco tiempo atrás se había caído, a fin de que «no se dexé de celebrar en ella el culto divino»³².

Sin embargo, independientemente de esa orden —que se hizo efectiva recién en 1564—, a partir de ese mismo año y hasta 1567 los franciscanos recibieron la suma de 1 632 pesos, en este caso, para la construcción definitiva de la iglesia. En ese mismo año se terminó de construir su caja muraria envolvente que, de todas las dependencias conventuales, fue la primera en edificarse.

En realidad, la construcción de la *casa* o Claustro Principal, seguramente, comenzó muy poco tiempo después; en la *Descripción de la ciudad de Quito* del arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo, escrita a finales de la década de 1560, el cronista se refiere al Convento franciscano como de «bien labrado, con buena iglesia de piedra y la casa comenzada»³³. Y ya en 1572, fray Pedro de la Peña decía que en Quito «ay un monasterios de San Francisco muy bien modificado de yglesia y casa a donde reside la mayor parte del tiempo fray Marcos Jofre provincial y el guardián (...) fray Antonio Jurado»³⁴.

Para ese año se encontraba levantada la primera de las cuatro galerías del Claustro Principal, esto es la galería del dormitorio o de las celdas de los religiosos, seguramente la de su lado oriental. Y es que la comunicación directa desde las celdas con el coro, adonde los religiosos debían acudir varias veces al día a orar y la necesidad de crear un ambiente de clausura interior, debieron condicionar el inicio de la construcción del Claustro por ese lado.

Siguiendo con la secuencia cronológica de la construcción, la descripción del Convento en 1583 de Toribio de Ortiguera ilustra perfectamente el estado arquitectónico en que se encontraba para ese año:

... un Convento de San Francisco con uno de los mejores templos del reino, y gran Claustro, y otro

31) Recién el 14 de abril de 1551 Rodrigo Núñez de Bonilla solicitaba al Cabildo abrir una calle hacia la cantera del Pichincha (que hasta ahora se conoce como la calle de la Cantera) para poder traer la piedra necesaria para las construcciones (Ricardo Descalzi. *La Real Audiencia...* op. cit., p. 168). Con respecto a la mano de obra en la *Relación Anónima de la Ciudad de Quito de 1573*, el cronista evidencia esa falta al referirse a las casas del Ayuntamiento como de «poco edificio y malo, porque se labraron al principio que se pobló la tierra, donde no había la comodidad de oficiales que hoy hay. Suelo hay en que se puede edificar: no se ha hecho, por los pocos propios que la ciudad tiene». Anónimo, «La Cibdad de Sant Francisco de Quito 1573», en *Relaciones Geográficas de Indias*, Tomo III, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1897.

32) AM/Q Provisión real por la que se ordena terminar la obra de la Iglesia de San Francisco de Quito, *Oficios o Cartas*, Vol. V, Quito, 7 de febrero de 1567, pp. 363-364.

33) «Descripción de la ciudad de Quito y vecindad de ella, por el Arcediano de su iglesia, licenciado Pedro Rodríguez de Aguayo», en *Relaciones Geográficas de Indias*, Tomo III, p. 609.

34) AGI, Escribanía de Cámara, 912 A, *Informe del Obispo de Quito Fr. Pedro de la Peña al Rey*, 1572.

algo menor, todo de cal y canto y ladrillo, con la techumbre de la iglesia de cedro, enlazada como la iglesia mayor. Ricas portadas de cantería, y lindos y adornados retablos y muchas capillas de caballeros vecinos y conquistadores de aquella tierra, dorados los artesones de la capilla mayor y coro, con un recibimiento y plaza de gran majestad, con jardines, huertos y fuentes que le dan mucho lustre: que en España, en pueblos de buena con mucha anchura³⁵.

En definitiva, tenemos que en un lapso de treinta años —entre 1555 y 1583— se construyeron la iglesia, el Claustro Principal y otro más pequeño, conocido con el nombre de *Claustro de Servicios*, junto al primero por el lado occidental, que, descritos en su conjunto, ya dan cuenta del carácter monumental de San Francisco, clara expresión del poder religioso y social que la Orden alcanzó durante el siglo XVI.

La actividad misionera y doctrinal de los franciscanos, sin embargo, determinó, por la misma época, la introducción en ese esquema de dos dependencias más: el Colegio de San Andrés fundado en 1552 con el nombre de Colegio de San Juan Evangelista³⁶ y la capilla de la Cofradía de la Veracruz de Naturales.

Creemos que, dadas las circunstancias iniciales, el Colegio San Andrés debió haber funcionado en una construcción provisional hecha ex profeso. Sin embargo, para 1572 ya se componía de un Claustro y una iglesia, al lado sur del conjunto conventual.

En cambio, la capilla de la Cofradía de la Veracruz de Naturales no es otra que la Capilla de Cantuña, que dio lugar a la famosa leyenda sobre el indio Cantuña (del que proviene su nombre) y que fue narrada por primera vez por el padre Juan de Velasco en su *Historia del Reino de Quito*³⁷. De acuerdo a una probanza de los indios de la Veracruz de Naturales³⁸, esta capilla fue hecha por los propios indígenas cofrades, quienes comenzaron su construcción poco antes de 1581. A finales del siglo XVII los derechos sobre el uso de la capilla fueron traspasados a la Tercera Orden Franciscana y a la Cofradía de la Virgen de los Dolores, que había despertado para entonces una enorme devoción entre la feligresía quiteña.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, la actividad constructiva se desplegó en tres frentes: complementación de trabajos en la iglesia, que determinaron cambios cualitativos en su configuración; adecuación de nuevas dependencias en los Claustros existentes y la edificación de tres Claustros más (el llamado de la sacristía, el segundo y tercero, junto al Principal).

De esta visión del proceso se podría decir que su construcción no dependió de un plan arquitectónico unitario, ya que sus diferentes partes se fueron haciendo paulatinamente en conexión con ciertos acontecimientos. Sin embargo, llama la atención que, a pesar de ello, se logró crear un todo armónico y articulado de masas.

35) Toribio de Ortiguera, «Jornada del Río Marañón con todo lo acaecido en ella, y otras cosas notables dignas de ser sabidas, acaecidas en las Indias Occidentales», en M. Serrano y Sanz, *Historia de Indias*, Tomo II de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909, p. 326.

36) AGI, Quito, 46, [*Probanza hecha a pedimento del Convento de San Francisco de Quito*], Quito, 8 de julio de 1557, f.3.

37) Juan de Velasco, *Historia del Reino de Quito*, II, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil, Ariel, s.a., pp. 123-126.

38) ABC/Q. *Audiencia de Quito*, Nro. 23. Tira 10. «Los diputados de la Veracruz de la ciudad de San Francisco de Quito, sobre que se haga merced a la cofradía della de alguna limosna y gracias», Quito, 20 de febrero, 1587.



La organización del espacio

Si se hace un análisis puntual de su ambiente arquitectónico, se va a notar que en San Francisco pervivió la tipología clásica de los monasterios medievales. En esto la distribución espacial partía de la iglesia, su eje rector, y desde allí se abrían las galerías claustrales en donde normalmente se distribuían las celdas, el refectorio, la sala capitular, la bodega y el locutorio. La forma definitiva era el patio cuadrangular, con sus respectivas cuatro pandas o galerías, «contribuyendo, las principales, a denominar su panda respectiva: panda de la sala capitular, panda del refectorio, panda de conversos, panda del mandatum»³⁹.

Este esquema espacial se transformó a partir del apareamiento de las Órdenes Mendicantes en el siglo XII, debido a la actividad apostólica de los religiosos que exigía el contacto de estos con el mundo exterior. Así, zonas que en los monasterios no daban acceso a los laicos, en los conventos mendicantes se hicieron públicas (iglesia y Atrio) y semi-públicas (refectorio y coro). Además, ya no fueron necesarias áreas dedicadas a oficios y cuadras; localizadas éstas en regiones urbanas, las ciudades les abastecían de vituallas y de los servicios indispensables⁴⁰.

Si comparamos el esquema clásico de un monasterio con el plano de San Francisco, podemos notar claramente que los criterios fundamentales de organización espacial que sustentaban al primero, se han mantenido en el segundo.

La iglesia en el caso de San Francisco constituye, igualmente, el centro de ese orden. A partir de ella se proyectan las cuatro galerías claustrales, todas del mismo tamaño, en las que se han conservado, por lo menos, dos elementos de los monasterios de la Edad Media: el refectorio y el dormitorio. Sin embargo, no se ha destinado ninguna panda a la sala capitular, que en San Francisco nunca existió. En realidad no se puede conocer con exactitud qué otras dependencias se distribuyeron alrededor de las cuatro crujías claustrales y dónde estuvieron localizadas. Sin embargo, de acuerdo a fray Fernando de Cozar, para época más tardía (1647) en el Claustro estaban la sala De Profundis y el refectorio (G1), la biblioteca y aulas de arte y teología (G2), la portería y una pequeña iglesia con sacristía (G3). La galería adyacente de la iglesia, el mandatum (G4), debió haber tenido bancas para lectura, en atención a las normas antiguas de organización espacial.

Para acceder a la parte alta del Claustro se tenían dos escaleras. Una que conducía al coro y a las celdas de los franciscanos; es decir, a las galerías altas 1 y 2; y otra que conducía a las galerías altas 3 y 4. La escalera al coro era, como hasta ahora, la principal. De acuerdo a la descripción de Cozar, es un espacio que rebasó sus funciones específicas: significativamente, se colocó en ésta un altar dedicado a San Joseph; en donde inclusive se decía misa. Cubiertas las paredes con tres lienzos (aunque no todavía el gran cuadro de la genealogía franciscana) y revestida su artesa con un «rico zaquizamí», término que el autor utiliza como sinónimo de artesonado, nos da la idea de la importancia que tuvo esta área. Se puede creer, por lo tanto, que de esa época es la escalera renacentista que se ha conservado hasta ahora.

39) Isidro Bango, *El monasterio medieval*, Madrid, Grupo Anaya, 1990.

40) Isidro Bango, op. cit.

Pero, igualmente, la compleja red de dependencias que se organizó a su interior creó un microcosmos propio y autosuficiente, similar al de los monasterios medievales. Como en estos, en San Francisco, a más de las dependencias básicas, tenemos las dedicadas a salud, educación, oficios, huerta e inclusive una cárcel (para mantener la estricta disciplina conventual); la cocina, la enfermería y la botica funcionaban en el Claustro de Servicios.

El eficaz sistema de suministro de agua con que contaba —que, de acuerdo a la misma tradición medieval, consistió en un canal que, en este caso, desde una de las vertientes del Pichincha, Las Llagas, conducía el agua hasta las pilas en los patios de los Claustros Principal y de Servicios—, fue aprovechado, a la vez, para la distribución del líquido elemento a una buena parte de la ciudad.

Por lo señalado, se puede afirmar que el esquema arquitectónico de San Francisco se arregló conforme a los principios de organización espacial de los monasterios medievales, en donde los espacios públicos tuvieron enorme importancia.

En este sentido, el Atrio⁴¹ merece especial atención, más allá del justo interés estético que ha despertado entre los historiadores del arte. En él se ha detectado la presencia de una estructura espacial típica del siglo XVI, se trata de una capilla abierta e integrada a éste, que funcionaba como nave al aire libre y de forma provisional, y servía para que el altar y el oficiante estén protegidos mientras los feligreses permanecían en el exterior.

Pero en el Atrio de San Francisco no solo se llevó a cabo la enseñanza de la doctrina cristiana, la predicación, la administración de sacramentos, sino, además, procesiones, rituales y liturgias que incluían la danza y la representación teatral.

A todo ello, hay que añadir el hecho de que el Atrio sirvió también de cementerio para indígenas, cuyos cuerpos, en algunos casos, eran traídos de las comarcas cercanas a la ciudad de Quito a ser enterrados allí.

Cuando el Convento de Quito dejó de servir de «cabecera de doctrina», a propósito de la política reguladora de fray Pedro de la Peña tendiente a reforzar la organización eclesiástica de la Audiencia de Quito, las áreas conventuales al servicio de los indígenas se destinaron, paulatinamente, a otras funciones o se dieron en uso a otros sectores sociales, con los cuales la Orden se vio precisada a establecer nuevas alianzas de poder, justamente en un momento en el que el liderazgo de los españoles se impuso sobre el resto de sectores de la sociedad colonial.⁴²

En definitiva, para mediados del siglo XVII se tiene, por un lado, que el Colegio San Andrés, cuya capilla ya se había dado antes a la Cofradía de la Veracruz de Españoles⁴³, se transformó definitivamente en el Colegio de San Buenaventura (1655) para la enseñanza

41) Este gran espacio abierto, rectangular, de 95 metros de largo por 12 de ancho, se desplaza a lo largo del conjunto conventual sobre una plataforma de 14 metros de altura. Tiene un pretil o pasamano que se interrumpe en el centro en donde está la escalera cóncava-convexa, copia de un diseño de Bramante recogido y publicado por Serlio, que sirve para acceder a él desde la enorme plaza franciscana.

42) Frank Salomón, *Crisis y transformación...*, *Ibíd.*

43) No sabemos exactamente cuándo. En todo caso en 1640 el Colegio San Andrés ya había dejado de funcionar, de allí que el mismo fray Fernando de Cozar en su *Descripción de la iglesia...* se refiere a este espacio conventual al describir el Atrio.

de los coristas. La Cofradía de la Veracruz de Naturales estaba venida a menos y a principios de siglo XVIII se extinguió totalmente, la capilla pasó a poder de la Tercera Orden y de la Cofradía de la Virgen de los Dolores.

La iglesia Mayor

A pesar de que en el terreno de la arquitectura religiosa el Estado español se opuso a su lujo ostentoso, las iglesias —especialmente en las áreas urbanas— se caracterizaron por el derroche decorativo, la riqueza ornamental y la abundancia de imágenes.

Si en Europa la ostentación de la arquitectura religiosa fue producto de la reacción contra la austeridad protestante que los católicos defendían «como un elemento devocional y un justo homenaje a la presencia real de Cristo»⁴⁴; en América, el carácter fastuoso de la arquitectura barroca sirvió como excelente instrumento de adoctrinamiento de los indígenas, ya que se trata de una arquitectura persuasiva que intenta «provocar, a través de la suspensión de las facultades racionales, una adhesión de los fieles por vía sensorial»⁴⁵.

Sin embargo, en el caso de la Iglesia de San Francisco creemos que fue originalmente pensada con un sentido más espacial, propio de la arquitectura manierista, antes que con un apego al uso de los sofisticados juegos decorativos.

Actualmente, los historiadores del Arte coinciden en afirmar que su planta evoca el modelo que Viñola utilizó en el *Gesú* de Roma. Esta planta manierista se presta excelentemente para la predicación, pues su espacialidad y disposición permiten una mejor audición a los asistentes y una mejor visibilidad a los oficiantes, que pueden ser vistos desde todos los puntos.

Este tipo de plantas acusan una fuerte inclinación hacia lo longitudinal y se prestan por su tamaño a la realización de ceremonias religiosas masivas. Así, en San Francisco la planta se compone de nave única, con capilla entre contrafuertes y circulación independiente, de tal manera que público y sacerdotes pueden moverse por ellas sin interrumpir a los que asisten a la misa en el altar mayor. Los brazos del crucero no se abren hacia el exterior, sino que se mantienen al interior; así, la iglesia forma un gran paralelepípedo. El crucero, a diferencia del modelo, no tiene cúpula sino que remata en un artesonado mudéjar. A los lados del altar mayor se han colocado dos capillas (la del Pilar de Zaragoza, a la izquierda, y la de Villacís, a la derecha), con lo que el presbiterio no es el único elemento en la cabecera del templo.

El altar tiene enorme importancia. Elevado —de manera intencional— ligeramente sobre el resto de la iglesia, el efecto de supremacía con relación a los otros elementos es indudable. La luz que recibe a través de la cúpula es un excelente recurso al que se recurrió en los templos europeos para «crear una imagen misteriosa de lo divino». Aunque, en San Francisco, las capillas a los lados no se mantienen en la penumbra sino que son iluminadas por la luz que se filtra a través de las cúpulas-linternas.

Al igual que la planta, la escalera, la fachada y los muros de nártex acusan en su composición la influencia del manierismo, en particular del Tratado de Serlio que circulaba

44) Fernando Checa y José Miguel Morán, *El barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 1985, p. 252.

45) *Ibíd.*

desde mediados del siglo XVI en Quito. Pero, como lo expresa Damián Bayón, en el análisis del conjunto, los resultados, en ningún caso, pueden ser iguales al modelo. En el crucero los arcos ojivales asentados sobre las cuatro columnas indican la pervivencia de elementos góticos que han dado lugar a cambios en la forma, pero que se funden con la planta manierista de una forma muy interesante, produciendo una simbiosis armónica de estilos. El artesonado mudéjar, elemento peninsular que cubría totalmente la techumbre de la iglesia (coro, nave central y crucero), debió producir esa tensión dialéctica entre espacio y envolvente.

Pero el clima de lujo y brillantez que reflejan actualmente los retablos dorados, la abundancia decorativa de los muros, es un fenómeno posterior que se inició, seguramente, con las primeras décadas barrocas en España (1600).

En este sentido, hay que considerar la incidencia que tuvo sobre la decoración la antigua costumbre europea trasladada a América de ceder las capillas a particulares a cambio de donativos —casi siempre en forma de capellanías—, entregándoles derechos exclusivos sobre su uso, lo que convertía al particular en su virtual propietario, y por supuesto dándole entre estos derechos el de decorarlo a su manera. Este sistema debió condicionar el lenguaje artístico e iconográfico de la iglesia, dependiendo en un caso del gusto estético de unos cuantos particulares, y en otro, de sus devociones.

Con relación al altar mayor, su construcción definitiva se inició en 1619 y terminó en 1625. Luego, con la introducción de los grandes *retablos arquitectónicos* y la superabundancia decorativa en otros elementos, se hizo presente en la iglesia el lenguaje barroco de la Contrarreforma, de cuyo espíritu se impregnó el pensamiento teológico quiteño a partir del Concilio de Trento.

Aunque no se tiene la documentación necesaria para establecer de forma precisa la dinámica iconográfica que caracterizó a este espacio conventual, se sabe que ya para la década de 1620 la distribución de capillas en San Francisco había sufrido profundas modificaciones. Así, para 1630, se registraron en la iglesia las siguientes capillas: la de Santa Marta, de la Resurrección y Santa Ana, de la Limpia Concepción —al lado derecho del crucero—, la de Santa Catalina, que colinda con la de la Cofradía de San Antonio de Padua⁴⁶, la de San Joan Bautista y la de la Cofradía de San Eloy Platero —establecida en San Francisco en el año de 1585— cuya ubicación, como de la anterior, se desconoce.

Entendida la iglesia como una estructura, cada parte participa, en cierta forma, del carácter excepcional y sagrado que otorgan los fieles al púlpito y el confesionario⁴⁷.

En América, la prédica fue uno de los métodos más utilizados para adoctrinar a los indígenas. En tal virtud, los púlpitos ocuparán en sus iglesias un lugar preferente y tendrán un enorme valor estético como elementos ornamentales, destacando por sus grandes dimensiones sobre el resto.

De acuerdo a Marco Dorta, la construcción del púlpito en San Francisco no es anterior a 1650; sin embargo, en el título de posesión de la capilla de la Limpia Concepción de Joan López de Galarza, de 1619, aparece mencionado como punto referencial en el señalamiento de linderos de la capilla.

46) AGOFE/9-1 VI, *Donación del negro Joseph...* [para el servicio de la capilla de San Antonio], 16 de enero de 1632.

47) José María Vargas, *El arte ecuatoriano*, Quito, 1960.





Considerado por los historiadores del arte como unos de sus elementos manieristas más destacados, está decorado con tres figuras que sostienen la tribuna, una cuarta que está colocada en el arranque de la escalera y una quinta que remata la barandilla.

La Capilla de Cantuña

Según habíamos visto, esta capilla originalmente perteneció a la Cofradía de la Veracruz de Naturales y fue de las primeras (o la primera) que se estableció en Quito. En 1536 ya aparece mencionada en el *Primer Libro de Cabildos* de la ciudad, de Diego Torres, a propósito de un señalamiento de tierras a favor de los caciques «que desde una cruz que esta de aquel cabo de Señor San Francisco que es de la cofradía»⁴⁸. Sin embargo, su institución formal se remonta al año 1588, según bula papal de Sixto V⁴⁹.

El tema de la Vera Cruz tiene un enorme valor simbólico, «tradicionalmente franciscano», y está relacionado con la leyenda del madero que sirvió para construir la cruz en la que se crucificó a Cristo⁵⁰. Fieles, seguramente, a esta tradición, los franciscanos procedieron a establecer en el Convento la primera cofradía bajo esta advocación, que debió servirles de excelente fuente de inspiración para la enseñanza de los primeros rudimentos del cristianismo a los indígenas.

En 1719, el Definitorio aprobó la petición de la Tercera Orden manifestando que «se concedía dicha capilla como lo pide, con tal que a los indios no se les haga perjuicio ni se impida su antigua devosion»⁵¹. Sin embargo, para 1763 los indígenas ya han perdido todo derecho, y por sucesivos decretos se había autorizado para culto de la Virgen de los Dolores.

Desde el punto de vista estético, Cantuña es una iglesia pequeña de una sola nave abovedada, con nervaduras salientes y lunetos. Sobre el presbiterio, que con la nave forma un solo cuerpo, descansa una cúpula, con una linterna por donde se filtra la luz que llena todo este espacio. En su parte posterior se encuentra la sacristía y, al ingresar a la nave, un coro pequeño, al que se llega a través de una escalera colocada a la derecha, conforme se ingresa a la Capilla.

Frente a su simplicidad estructural (a pesar de que en estas iglesias de nave única el ceremonial religioso se vuelve más complicado), en Cantuña se hace evidente la ambivalencia entre organización espacial y decoración que, como en la iglesia principal, ha sufrido profundas transformaciones.

El retablo del altar mayor con el púlpito constituye el elemento decorativo más interesante. Atribuido a Bernardo de Legarda, su fábrica estaría relacionada al enorme prestigio alcanzado por la Cofradía de la Virgen de los Dolores, en la segunda mitad del siglo XVIII.

48) AM/Q, *Primer Libro de Cabildos de Quito*, Tomo1, p. 129.

49) Bula de la Vera Cruz de Naturales [otorgada por Sixto V; más copia no coetánea], Roma, 8 de junio de 1588.

50) Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, España, Muchnik Editores, 1984. p. 33.

51) AGOFE/6-1 [*Libro de actas capitulares y definitorias de la provincia franciscana*], Sesión del 22 de julio, 1719, f. 198 v.

En este retablo, característicamente barroco, hay un claro predominio de los elementos decorativos sobre las imágenes; lo complementa el magnífico grupo del Calvario (del que forma parte la Virgen de los Dolores) colocado en su nicho central, atribuido también a Legarda.

Fuerza de trabajo

Los maestros arquitectos del conjunto conventual

Uno de los temas centrales de reflexión sobre San Francisco ha girado alrededor de la preocupación por identificar al posible autor del diseño de unos hipotéticos planos del monumento. Preocupación que responde a la tendencia general de la historia de la arquitectura, basada en el esquema esteticista que percibió la arquitectura como «expresión individualista» y no como fenómeno social.

Así, fue frecuente buscar entre los arquitectos españoles, residentes en España, a los responsables del diseño de ciertas obras americanas. En ese marco, hace unas décadas Navarro atribuyó a Juan de Herrera, el famoso arquitecto de El Escorial, los planos de San Francisco. Este planteamiento carece, hoy, de todo fundamento⁵². Para el caso mexicano Kubler sostiene que:

En primer lugar los constructores europeos no confiaban tanto en los dibujos arquitectónicos. Existían muy pocas de las convenciones del dibujo arquitectónico, las existencias se referían a las nociones más generales de los *parti* (partidos arquitectónicos) y el plano. La previsión gráfica exacta de los detalles de la construcción era imposible en el siglo XV. En segundo lugar, la abundancia de documentación oficial de la Colonia no contiene referencias a dibujos hechos en España para su uso en América⁵³.

En Quito, inclusive, la utilización de planos para la construcción dista de ser la norma. Prácticamente, no existen para el siglo XVI referencias a dibujos o trazados de edificios u otras obras arquitectónicas.

Otra de las hipótesis, comúnmente aceptada, es la de Bayón que atribuye a fray Jodoco Rique o fray Pedro Gocial la autoría del diseño de los planos, ya que San Francisco le recuerda «algo del norte de Europa, especialmente en Flandes o en los Países Bajos» (1974: 15). Esta proposición tampoco se da en un contexto aislado, ya que fue común adjudicar indistintamente a supervisores de obras mendicantes o del clero secular los diseños arquitectónicos de edificios religiosos.

A estos planteamientos se suma la opinión de Enrique Marco Dorta, quien presumió que el arquitecto de San Francisco pudo haber sido uno de los maestros de obra españoles que llegaron a Quito en la segunda mitad del siglo XVI (Francisco Becerra, Juan del Corral, Benito Morales o Diego Serrano Montenegro), con influencias del Bajo Renacimiento que

52) Quien sostuvo por primera vez esta tesis fue José Gabriel Navarro. Benjamín Gento Sanz dedicó algunas páginas de su obra a invalidar tal hipótesis. *Historia de la obra ...*, op. cit.

53) George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 111.

están plasmadas en el monumental frontispicio de la iglesia franciscana. Por su parte, los profesores Buchiazzo, Sebastián, Gasparino, de Mesa y Gisbert comparten la tesis de la influencia manierista de Serlio, en San Francisco.

El valioso descubrimiento de Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales en la Biblioteca Nacional de Bogotá del *Tercer y cuarto libro de arquitectura* del maestro italiano, en cuyos márgenes constan interesantísimas anotaciones que les permitieron determinar la procedencia quiteña de la obra, los nombres de los sucesivos propietarios y los años que perteneció a cada uno confirma, definitivamente, la influencia de modelos italianizantes en San Francisco.

Basándose en los nombres de sus propietarios, Gutiérrez y Viñuales plantean una nueva hipótesis que no difiere, en esencia, de la que Dorta propuso con respecto al autor de los planos de San Francisco.

Dos propietarios de la obra llaman la atención de los autores: Alonso de Aguilar, alarife, propietario del libro entre 1557 y 1558, vinculado a la construcción de la Catedral, y Sebastián Dávila, maestro de obra español, su propietario entre 1578 y 1586, y vinculado, según Gutiérrez y Viñuales, a la construcción de San Francisco, dato que lastimosamente no se ha podido confirmar.

Para estos autores, Sebastián Dávila, autor de los dibujos sobre lacería y artesonados mudéjares que también aparecen en los márgenes del Tratado, «expresa la capacidad de conjugar en una sola persona ambas formaciones y lenguajes (el manierista de Serlio y el mudéjar) y se constituye por ello (...) en una hipótesis más válida que las anteriores para atribuirle participación protagónica en la obra de San Francisco de Quito»⁵⁴.

Se debe reconocer que, a pesar de la búsqueda prolija de información, no se han podido encontrar datos que arrojen nuevas luces sobre la identidad del arquitecto de San Francisco. En todo caso, la tesis propuesta por Gutiérrez y Viñuales, basándose en la valiosa evidencia presentada, aproxima cada vez más una respuesta a este problema, del que por lo menos se tiene como irrefutable la utilización del Tratado de Serlio por el diseñador de San Francisco.

Ahora bien, tratándose de una obra como la de San Francisco, cuya realización demandó una gran cantidad de tiempo y que con el transcurso de los años ha ido sufriendo transformaciones y añadidos, a la dirección inicial se sumaron sucesivamente otros esfuerzos que dieron como resultado un proceso constructivo en el que intervino más de un arquitecto diseñador; cumpliendo los religiosos, en este sentido, un papel protagónico.

Desde la llegada de los españoles hasta 1550, el desarrollo arquitectónico de Quito estuvo marcado por dos etapas. Una primera y corta, en la que predominaron las formas y técnicas nativas, que constituyeron una eficaz solución a los primeros problemas habitacionales de los europeos. Una segunda, en la que se comenzó a edificar las primeras construcciones de acuerdo con sus valores culturales, pero bajo la dirección de los mismos vecinos de la ciudad, debido a la ausencia de mano de obra calificada.

A estas dos etapas —emergente y empírica— le sucedió otra caracterizada por la presencia de maestros arquitectos europeos y de tratados y grabados de arquitectura, que

54) Para toda esta última parte véase Ramón Gutiérrez y Graciela M. Viñuales, «San Francisco de Quito», en *Trama, Revista de Arquitectura*, 1, pp. 36-38.

constituyeron en Quito, al igual que en otras ciudades americanas, las dos vías más importantes de transmisión de conocimientos arquitectónicos y que le dieron a esta manifestación artística un carácter profesional. Así, desde 1550 hasta mediados del siglo XVII encontramos vinculados a los grandes proyectos religiosos a hábiles maestros europeos, que desde allí difundieron sus conocimientos⁵⁵; principalmente, a los mismos religiosos que, como en el caso de fray Antonio Rodríguez, van a cumplir un papel protagónico en la evolución arquitectónica de Quito, de la segunda mitad del siglo XVII.

Así, en el caso de San Francisco, la administración y dirección de la obra dependió de los mismos religiosos, escogidos entre los más hábiles o con conocimientos arquitectónicos. Entonces, si al principio el mérito de su diseño le correspondió a un arquitecto español, las transformaciones y añadidos posteriores estuvieron a cargo de diestros maestros arquitectos franciscanos. De los que se conocen hasta mediados del siglo XVII, fray Francisco Benítez que, en 1627, se le calificaba como «maestro de arquitectura en todo género de obras»⁵⁶, y el mismo fray Antonio Rodríguez que, con otros, fue una importante pieza de administración arquitectónica de la ciudad, en especial para la segunda mitad del siglo XVII.

La mano de obra indígena

La enorme empresa constructiva iniciada en Quito requirió una ingente cantidad de mano de obra indígena que fue enrolada a la construcción, principalmente por medio de dos instituciones: la encomienda y la mita.

La encomienda responsabilizó al encomendero la instrucción religiosa de un cierto número de indígenas a él señalado, a cambio de lo cual estos se obligaban con aquel al pago de una determinada cantidad de tributos, ya sea en dinero o especie, y a la prestación de su fuerza de trabajo para el laboreo en el campo, la construcción de casas y otros. Pero, por los enormes abusos de los encomenderos, se empezó a prohibir el servicio personal como forma de pago de tributos.

A partir de entonces, paulatinamente, la mita sustituyó a la encomienda, convirtiéndose en una eficaz forma de obtención de mano de obra indígena. La mita «debe ser entendida como la obligación que tenían las comunidades indígenas de facilitar mano de obra en forma rotativa, para la realización de trabajos en las minas, en las tareas agrícolas, en las obras públicas y en servicios de carácter personal, a cambio de un salario»⁵⁷.

En el distrito de Quito, un quinto de los indios de cada pueblo estaba obligado a acudir a la ciudad a prestar sus servicios en algunas de las tareas enumeradas. Las órdenes

55) A propósito del arquitecto Marcos de Guerra, el padre Pedro Mercado manifestaba que «con ocasión de hacer las obras de nuestro colegio enseñó a otros y de su enseñanza salieron grandes oficiales, con que se le deben al hermano Marcos, no solo los edificios que él fabricó a gloria de Dios, sino también los que han edificando sus discípulos». Pedro Mercado, *Historia de la Provincia...*, Tomo 4, p. 108, en *Arte ecuatoriano*, Volumen 2, España, Salvat Editores Ecuatoriana, 1985.

56) AGI/Colección Vacas Galindo, 4ta Serie, vol. 7, pp.292-307, en *Arte Ecuatoriano*, op. cit., p. 62.

57) Nicanor Jácome, «Economía y sociedad en el siglo XVII», en *Nueva Historia del Ecuador*, Época colonial I, Volumen 3, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalvo Ecuatoriana, 1989, p. 156.

religiosas, en general, se beneficiaron del sistema de la mita, lo que les permitió asegurar abundante mano de obra para la edificación de sus conventos, siendo una práctica común solicitar a la Audiencia asignaciones extraordinarias de mitayos.

Al margen de esta fuerza de trabajo, también se enroló a la construcción un tipo de fuerza de trabajo voluntaria y asalariada. Se trata de los *yanas* o *yanaconas*, «cuya capacidad productiva es aprovechada directamente por el español que obtiene mano de obra barata mientras el indígena aislado del sistema se favorece por la exclusión de la mita y el tributo»⁵⁸.

Ya dentro del proceso constructivo, los *yanaconas* desarrollaron las actividades de mayor especialización, a diferencia de los mitayos a quienes se les asignó las tareas más duras, por ejemplo, el acarreo de materiales de construcción, a veces desde lugares muy apartados de la ciudad.

El caso de Jorge de la Cruz, *mitima*, y de Francisco Morocho, su hijo, es muy ilustrativo. Originarios de Guaclachiri, comunidad en el Perú, dada en encomienda al español Diego de Carvajal, se trasladaron con él a Lima, en donde aprendieron la construcción de casas al estilo europeo. Con este español llegaron a Quito acompañando a las tropas españolas que venían a sofocar el movimiento de Gonzalo Pizarro. Una vez en Quito y muerto Carvajal, fueron contratados por los franciscanos para la construcción del Convento en donde trabajaron por más de 20 años. Bajo su dirección estuvo la construcción de la iglesia y el coro. Los dos debieron ser hábiles constructores ya que, a más de estos trabajos, tuvieron a su cargo otras obras e inclusive, en 1625, Francisco Morocho, ya viejo, fue contratado para dirigir la construcción de la iglesia del Convento de los franciscanos en Riobamba⁵⁹.

Si en el caso de Jorge de la Cruz y Francisco Morocho los conocimientos arquitectónicos los recibieron en Lima, el aprendizaje del resto de *yanaconas* que servían en el Convento se debió, en parte, al Colegio San Andrés. De esta manera, los franciscanos pudieron contar con mano de obra especializada para la edificación del Convento, cuya construcción, no se sabe si coincidentalmente, se inició pocos años después de fundado el Colegio. La habilidad de los indígenas, aspecto reiterativamente exaltado por los españoles, determinó que, posteriormente, se les contratase como «oficiales o maestros» del Colegio. Sin embargo, no toda la destreza desarrollada por los indígenas fue producto de la acción *hispanizadora*. La tradición prehispánica, relacionada con el conocimiento de ciertos oficios, tuvo mucho que ver con ello.

Ahora bien, tratándose de fuerza de trabajo asalariada, los franciscanos estaban obligados a pagar a los *yanaconas* una determinada suma de dinero, previamente convenida entre las partes⁶⁰. Sin embargo, aduciendo que el Convento no tenía rentas suficientes con qué pagarles y a fin de compensarlos de alguna manera, se intercedió varias veces ante el Cabildo y particulares para que, por vía de limosna, se les asignaran ciertas tierras, donde pudieran construir sus casas y sembrar los productos para su sustento.

58) Nicanor Jácome, *Economía y sociedad...* Ibíd.

59) Fray Francisco Comte, *Varones ilustres...*, op.cit.

60) Según Cédula real expedida en 1550, los *yanaconas* «no debían servir a persona alguna si no fuere de su voluntad y pagándoles su trabajo, aquello que merecen justamente». AM/Q, Libro de Cédulas Reales, Volumen IX, p. 136.

El financiamiento

Poco se puede decir sobre este aspecto, ya que un registro pormenorizado de los gastos por concepto de las obras en el Convento se tiene solo a partir de finales del siglo XVII. Ello hace difícil establecer, para esa época, de dónde provinieron los fondos de la construcción, sus montos, quién los administraba, qué significado tuvieron con relación a toda la economía conventual.

Como lo advierte Rosemarie Terán⁶¹, para finales de ese siglo, la Provincia y el Convento mantenían cuentas separadas de sus finanzas administrativas por un síndico nombrado para cada caso. Los ingresos de la Provincia provenían principalmente de los beneficios doctrinales; en cambio, el Convento Máximo se sustentaba de los ingresos por censos y limosnas.

Según se ha podido establecer, una parte de los ingresos de la Provincia se destinaba a las obras de construcción y reparación del Convento, cuyas cuentas eran llevadas en los denominados *Libros de Obra*. Sin embargo, no se sabe desde cuándo estuvo a cargo de la Provincia la administración de los gastos de las obras conventuales. Bien puede haber sido solo a partir de las primeras décadas del siglo XVII, cuando recién, parece ser, empezó a percibir ingresos regulares por concepto de los beneficios doctrinales⁶².

En el siglo XVI el financiamiento de la construcción debió depender fundamentalmente de la limosna piadosa y de las asignaciones por cuenta de la Real Hacienda⁶³. Aunque, las cofradías y los particulares, que tenían en la iglesia sus capillas propias, debieron gastar buen dinero en la construcción, mantenimiento y decoración de éstas.

61) Rosemarie Terán, *Censos y capellanías en Quito y en el caso del Convento de San Francisco. Primera mitad del siglo XVIII*, tesis de maestría de la FLACSO, Quito, 1988, inédito.

62) Y es que hasta principios de este siglo, cada doctrinero manejaba, individualmente, los estipendios que recibía por la evangelización de los indígenas. En virtud de los abusos que tal práctica había dado lugar, la corona mandó en 1578 que los conventos se encarguen de su administración, entregando a los doctrineros solo lo necesario para su sustento. Orden que, seguramente, no se cumplió porque, en 1618, volvió la corona a insistir sobre lo mismo.

63) Entre 1555 y 1567, la Real Hacienda entregó asignaciones periódicas, aunque muy bajas, a los franciscanos para invertir en la obra del Convento.

La Orden de San Francisco en los siglos XVII y XVIII

Doctrinas franciscanas

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la vida conventual se vio matizada por una serie de acontecimientos. Algunos emanaron del seno mismo de la comunidad y otros surgieron por querellas con el clero secular (curas dependientes del Obispado).

Recordemos que la corona entregó la carga de la evangelización de los indígenas del nuevo continente a las Órdenes Mendicantes. En un primer momento, y a falta de los seculares, la acción de los frailes fue muy apreciada. Pero muy pronto surgieron diferencias por sus respectivas competencias; con la creación y fortalecimiento del Obispado, se inició un proceso encaminado a recuperar los espacios de catequesis usurpados por los frailes.

Como se mencionó, la Orden, a través de la evangelización, logró un control directo sobre las fuerzas productivas. Entre los años de 1535 y 1565, los indígenas que poblaron la ciudad de Quito fueron formados en el Colegio San Andrés en diversos oficios (carpinteros, herreros, pintores), y utilizados para trabajos en el Convento. Pero además de la utilidad práctica, este instituto educativo se convirtió en la fuente de formación bicultural de las élites indígenas que, como bien anota Frank Salomón, «representaban, no solamente el interés, sino también la cultura del Estado Colonial»⁶⁴.

Una vez consolidado el Obispado, se inició un proceso encaminado a desplazar a los frailes, que para los franciscanos representó tres momentos importantes. Veamos cada uno de estos, con sus circunstancias particulares y sus efectos.

Doctrinas urbanas de Quito (1565-1590)

A partir de 1565, la Orden franciscana se sometió a la primera reforma encaminada a la recuperación de espacios por parte del clero secular. Con la creación de las parroquias urbanas de San Sebastián, San Blas y Santa Bárbara, los franciscanos perdieron la total injerencia obtenida, desde su establecimiento, sobre las etnias que poblaban la ciudad de Quito. La instalación de estos nuevos espacios religiosos, a los que debió sujetarse toda la población indígena de la ciudad, no se produjo de la noche a la mañana. La costumbre establecida es difícil de desarraigar por medio de una simple disposición; de tal forma que, entre los años de 1565 y 1582, los Frailes Menores lograron mantener doctrina dentro de la ciudad. Lo que significó, de hecho, una usurpación a la jurisdicción que le competía a la parroquia de San Sebastián.

Los intentos por parte del Obispado de menoscabar el poderío de la Orden resultaron totalmente insignificantes. En cambio, a lo largo de la centuria décimo sexta se dio una expansión sin precedentes con el establecimiento de doctrinas y posteriormente de guardianías a lo largo de todo el callejón interandino, llegando a poseer, a finales del siglo XVI, ocho guardianías y veintidós doctrinas.

64) Frank Salomón, «Crisis y transformación de la sociedad aborígen invadida», en *Nueva Historia del Ecuador*. Vol. 3, Época Colonial I, Corporación Editora Nacional-Grijalbo, Quito, 1988, p. 113.

El Ordinario y el nombramiento de doctrineros

Si al finalizar el siglo XVI, como queda expresado, los seculares recuperaron al menos en parte los beneficios inherentes a sus funciones, no es menos cierto que la independencia establecida por los franciscanos respecto del Ordinario se acrecentó, pues el Provincial nombraba a los frailes que debían ir a los curatos, sin permiso del Obispado.

Por este motivo, durante algunos años se mantuvo una querrela con el obispo que intentaba disminuir el poderío de los franciscanos; finalmente terminada la controversia, el obispo fue el perdedor, pues su intento fallido de conseguir mayor injerencia y control sobre la Orden franciscana sirvió para que el presidente de la Audiencia redimiera con mayor fuerza su capacidad de intervenir en asuntos de la Iglesia.

Secularización de las doctrinas

En la primera mitad de la centuria décimo octava, los intentos de supremacía del Ordinario sobre los frailes se agudizaron. Los obispos supieron aprovechar muy bien las liviandades de un grupo reducido de religiosos que, olvidando las enseñanzas de sus fundadores y los principios de sus reglas de observancia, cayeron en un período de relajación que redundó en un total descuido de su principal misión.

Estas circunstancias llevaron a los obispos de toda América, en el año de 1726⁶⁵, a elevar quejas al rey de las actuaciones de los regulares en los curatos o doctrinas de los naturales. Pese a las acusaciones y en gratitud a los servicios, el rey no otorgó providencias directas, sino que entregó la búsqueda de soluciones a los superiores, y solo en caso de no existir reformas se procedería a entregar las doctrinas al clero secular, como en efecto sucedió.

La Alternativa de Oficios

En el siglo XVII, la Orden de San Francisco se vio inmersa en querellas al interior de la comunidad por la pugna entre criollos y peninsulares⁶⁶.

En la segunda década de este siglo, la nación criolla superó en número a la hispana. En 1639, el Capítulo General de la Orden Franciscana, reunido en Roma, aprobó dentro de sus constituciones la Ley de la Alternativa de Oficios⁶⁷, según la cual debían alternarse entre españoles y criollos tanto los cargos provinciales como conventuales.

El cumplimiento de la Alternativa enfrentó algunas dificultades. Según el Concilio de Trento, el nombramiento de doctrineros estaba supeditado al manejo prolijo de las lenguas nativas. Esta condición fue aprovechada por los frailes criollos para excluir a los hispanos de estos oficios.

65) AGOFE 8-5, Doc. V. (Manifiesto ante el rey elevado por los religiosos de este Convento, Santo Domingo y La Merced sobre varios asuntos relativos a los curatos de indios) 3 I-1726, fol. 22-28.

66) CFR, Guillermo Céspedes del Castillo, «Las Indias durante los siglos XVI y XVII», en Vives Vives, J. *Historia de España y América social y económica*, Vol. III, Quinta Edición, Ed. Vives Vives, Barcelona, 1985, p. 482.

67) AGOFE 5-2, Libro de patentes auténticas de los ministros generales, provinciales, etc. Patente del Comisario General, fray Juan de Marinero, sobre la ley de la alternativa, Madrid 16-II-1644, fol. 4-8.

A pesar de que en 1737 se celebró una nueva concordia para repartir los cargos entre criollos y españoles, la aplicación de la Ley de la Alternativa produjo alteraciones intraclausura, pues la paz franciscana se vio alterada en las proximidades de cada Capítulo. Los frailes fueron testigos y actores de las pugnas de poder entre españoles y criollos, que varias veces terminaron en batallas campales, con frailes heridos, ofendidos y destituidos de sus funciones. Estos acontecimientos rebasaron, en muchas ocasiones, el ámbito de la clausura.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se hicieron muchos esfuerzos encaminados a equilibrar las dos facciones. A pesar de las acciones adoptadas, la falta de religiosos europeos durante este período fue una constante.

Arquitectura franciscana de los siglos XVII y XVIII en la urbe quiteña

Los arquitectos y maestros de obra de la Orden

La organización de la arquitectura en España estuvo regida bajo el sistema medieval de los gremios de los maestros de obras, situación que perduró hasta el siglo XVII, «en que aparece con fuerza la concepción de la arquitectura como profesión liberal»⁶⁸.

Asimismo, en América se formaron gremios artesanales con matices religiosos, que pertenecían a una cofradía o hermandad con un santo patrono como su protector. Sin embargo, para el caso del gremio de los maestros de obra, según afirma Ramón Gutiérrez, la constitución de éstas, por el limitado número de artesanos y por la amplia distribución ecológica, solo se logró en los núcleos urbanos más importantes⁶⁹.

El Alarife se constituyó en el representante al gremio de los albañiles y carpinteros y era el responsable «de la supervisión técnica de los trabajos realizados en la ciudad, tales como la construcción y mantenimiento de los caminos y puentes, el suministro de agua y la construcción de edificios (...) asimismo intervenía en la regulación de la propiedad urbana...»⁷⁰.

Estos cargos generalmente fueron ocupados en la ciudad de Quito por civiles. Sin embargo, y como excepción, se nombró para estas funciones a algún religioso diestro en estos oficios. En efecto, en el año de 1662, se designó como Alarife al hermano jesuita Marcos Guerra, para efectuar reparaciones en los edificios de la ciudad a consecuencia de los daños ocasionados por los fuertes temblores del 61 y 62⁷¹.

Con este antecedente y dado el prestigio que tuvo como arquitecto el franciscano fray Antonio Rodríguez, se podría pensar que en algún momento fuese designado como tal, hecho que parece no ocurrió.

68) Ramón Gutiérrez, «Nota sobre la organización de la arquitectura en España, América y el Río de la Plata», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, No. 21, Caracas, noviembre, 1975, p. 139.

69) *Ibíd.*, p.151.

70) *Ibíd.*, p. 139.

71) Juan de Dios Navas, *Guápulo y su Santuario 1581-1926*, Primera Edición, imprenta del Clero, Quito, 1926, p. 143.

Maestros de obra de la Orden

Primera mitad del siglo XVII

La arquitectura franciscana de la primera mitad del siglo XVII está representada por el trabajo de dos frailes: el criollo fray Juan Bohórquez⁷² y el español fray Francisco Becerra, jesuita expulso, quien fue Guardián del Convento de Quito en 1622 y Provincial en 1644⁷³.

Estos frailes fueron los artífices del Claustro de Servicios y posiblemente de la actual sacristía, además de otras obras que se ejecutaron en el Convento de Quito y probablemente en la Recolectión de San Diego⁷⁴, a lo largo de la primera mitad de la centuria décima séptima.

FRAY ANTONIO RODRÍGUEZ (1611-1690)

De origen hispano, nació en Galicia por el año de 1611, tomó el hábito en 1632. La historiografía del arte ecuatoriano supone que este lego inició su actividad constructiva en el Convento de Quito por la década de los cuarenta, atribuyéndole todos los trabajos ejecutados en el conjunto franciscano desde estos años hasta los años noventa. Es decir, construcción de la enfermería (1645), del Segundo Claustro (1649-1650) y edificios aledaños levantados en la actual Policía.

Con relación a los arquitectos que edificaron estas obras, pese a la precisión de los datos relativos a estos trabajos, nada se dice de sus ejecutores. Es importante poner de relieve que para la época existían tres arquitectos que pudieron diseñar y levantar estos edificios, Bohórquez, Becerra y Rodríguez. Si fue esfuerzo de uno solo o una obra de conjunto, queda entre los interrogantes de la Historia.

En los fondos documentales franciscanos solo se guardan dos documentos que dan cuenta efectiva de la participación de este fraile. El primero expresa los trabajos decorativos que debía efectuar en la capilla del lado derecho del altar mayor, que se entregó en patronato por el año de 1659 a don Francisco de Villacís, y la orden que recibe fray Antonio Rodríguez para edificar un espacio destinado al castigo de los religiosos en 1672. Este es el segundo y último documento relativo a las obras que llevó a cabo este fraile en el conjunto arquitectónico de San Francisco de Quito.

Con relación a otros trabajos efectuados por este franciscano en la ciudad de Quito existe en el Archivo de Indias un documento interesante de 1659, en el que el comisario del Perú expide una patente en la que ordena la salida del lego del Convento de Quito hacia Lima; «para que asista por algunos días a la fábrica de la iglesia de nuestro Convento de Jesús en Lima»⁷⁵. Gracias a la intervención del presidente de la Audiencia, Pedro de Velasco, de

72) ABC/Q, Microfilms de Archivo de Indias, Quito 88, tira 23, Memoria de todos los religiosos de esta Provincia de San Francisco de Quito 1628, fol. 3.

73) *Ibíd.*

74) En el año de 1611 en la Recoleta de San Diego, se edificaría el patio de la Cruz, probablemente en estos trabajos intervinieron estos frailes.

75) ABC/Q, microfilms del Archivo general de Indias, Quito 63, tira N° 4, Traslado sobre las patentes remitidas por el Comisario General de la Orden de San Francisco para que fuese a la ciudad de los Reyes fray Antonio Rodríguez,

sus cabildantes, de los frailes de Santo Domingo y de las monjas de Santa Clara, la orden de salida fue anulada. Permitiendo a este religioso terminar las obras en estos dos conventos y continuar con otras.

Dado que por estos años se levantó la iglesia del pueblo de Guápulo, la historiografía del arte ecuatoriano atribuye la obra de este templo al lego franciscano.

Otros obreros de la segunda mitad del XVII

En la década de los setenta, se debe mencionar el nombre de otro especialista en este oficio, fray Agustín Narváez, quien debió renunciar a su oficio de Guardián de Saquisilí, el 5 de febrero de 1670, «por no poder residir en ella, ya que el Padre Provincial lo tenía ocupado en servicio y asistencia de obrero mayor del Convento de San Pablo de Quito»⁷⁶.

Es posible que este fraile haya sido llamado para trabajar en la edificación y remodelación del Colegio de San Buenaventura, obras que estaban terminadas el 6 de noviembre de 1675, según da cuenta el Definitorio⁷⁷.

Obreros de finales del XVII y XVIII

A partir de la década de los noventa se hacen notables los nombres de tres frailes diestros en este oficio, fray José Janed, fray Antonio de Villamarín y fray Manuel de Almeida.

Fray José Janed, español, que vino a Quito por el año de 1671, se ocupó de la cátedra de Artes y posteriormente de Teología. Aproximadamente por el año de 1692, encontrándose la iglesia de la recolecta franciscana de San Diego, «amenazando ruina» y conocedores de la capacidad arquitectónica de este religioso, se lo nombró obrero mayor⁷⁸.

Lamentablemente, y a falta de información que exprese los trabajos llevados a efecto en el Convento de San Pablo, desde 1690 hasta 1693, años probables de su actividad como arquitecto, no se han podido precisar estos. En el año de 1694, este religioso fue nombrado Provincial y, en la primera década de la centuria décimo octava, levantó el segundo piso del Claustro actual del estudiantado⁷⁹.

Entre los años 1694 y 97 el puesto de obrero mayor de Provincia fue ocupado por el fray Antonio Villamarín⁸⁰. De la vida de este religioso se conoce poco.

En cambio el nombre del fraile criollo, fray Manuel de Almeida, es conocido y recordado en la ciudad de Quito por la célebre leyenda del cura relajado que se escapaba de la recoleta franciscana de San Diego en busca de placeres. El 30 de agosto de 1698 se lo nombró obrero mayor del Convento de Quito para que continúe con los trabajos de los

20-XI-1659, fol. 1.

76) AGOFE 6-2, op. cit., Renuncia del Guardián de Saquisilí, Quito, 5-II, 1670, fol. 38.

77) AGOFE 6-2, op. cit., Acta definitorial, Quito, 6-XI-1675.

78) APSF/Q, microfilms del Archivo General de Indias, Quito 200, Informe de méritos y servicios de fray Joseph Janed, Quito, 7-XII-1696.

79) AGOFE 6-1, op. cit., Definitorio Octavo, Quito, 2-VII-1710, fol. 157 v.

80) AGOFE 10-3, Libro de cuentas de la derrama de la obra constructiva, 1694-1697.

cupulines del primer Claustro, que fueron iniciados por José de la Cruz Moreno, y para que realice trabajo similar en el Segundo Claustro⁸¹. En 1704 ejecutó obras en el Convento de Quito y en San Diego⁸².

Por último se debe recordar al obrero mayor, fray Esteban Guzmán, que trabajó el artesonado barroco de la nave central de la iglesia, que se cayó a consecuencia del sismo de 1755. El 11 de octubre de 1769 se le encargó esta labor expresando, en el nombramiento expedido, su capacidad para ejecutar el trabajo de tanto interés para la comunidad.

Fuerza de trabajo

Como se mencionó, la participación de los indígenas de Quito no fue de carácter decisivo con relación a la dirección de las obras del conjunto arquitectónico de San Francisco, pero es innegable que sin su aporte éstas no serían una realidad.

Al igual que en el período anterior, en éste fue importante la participación de los mitayos y de los *yanaconas*. Además, debemos considerar que las doctrinas regentadas por los franciscanos en la ciudad de Quito fueron fuente importante de mano de obra voluntaria para los edificios litúrgicos y de vivienda de los religiosos.

Desde finales del siglo XVII, en los libros de cuentas de obras, prácticamente, no se registran nombres de los artesanos. Se mencionan algunos oficios como los de albañiles, peones, tejeros, latoneros, canteros, blanqueadores, arrieros, etc. Entre los múltiples artesanos y obreros, muchos de los cuales han quedado en el anonimato, se debe evocar el del herrero Francisco Cantuña.

Hasta el año 1700, Cantuña fue herrero de los franciscanos y efectuó varios trabajos, entre los que cabe destacar la elaboración de la puerta de hierro de ingreso al Zaguán, según quedó registrado en su dintel: «Esta obra mandó hacer el Padre fray Juan Pacho de Benavides. Esta obra la hizo D. Francisco Cantuña herrero de la ciudad. Acabose el 16 de febrero del año de 1696». La relación de este herrero con el Francisco Cantuña del siglo XVI, famoso por la leyenda de la edificación del Atrio y el supuesto pacto con el diablo, resulta difícil de establecer, debido a la falta de información de primera mano que nos permita fijar de forma exacta los lazos de consanguinidad. La historiografía ecuatoriana considera que este debió ser hijo o nieto de aquel de la leyenda.

La economía conventual y el financiamiento de obras

Real Hacienda

Muchas de las obras constructivas y decorativas de las iglesias y conventos en la ciudad de Quito, entre los años 1550-1580, fueron financiadas en parte con aportes de la Real Hacienda. Se recibió ayuda para las edificaciones de las iglesias de San Francisco, La Catedral, San Agustín, Santo Domingo, parroquiales y de las doctrinas.

81) AGOFE 10-3, Libro que tiene el Síndico, de recibo y gasto de lo perteneciente a la derrama de la obra constructiva, 21-VI-1694/8-II-1736, fol. 54 v.

82) *Ibíd.*

Los aportes de las Reales Cajas de Quito a los franciscanos no solo se destinaron a las obras arquitectónicas o a la ornamentación, sino también para vino, aceite, medicinas y pago de estipendios de algunas doctrinas. Estas ayudas se justificaron por ser éste un período de transición, dado que en un principio los frailes no contaron con suficientes medios para emprender obras constructivas. Hasta mediados del siglo XVII, se continuó entregando limosna de vino y cera a los Mendicantes de Quito.

Economía de la Orden

Cada orden religiosa, como el clero secular, tuvo formas comunes y singulares para obtener sus recursos económicos. Para el clero secular, el diezmo se constituyó en uno de los fundamentos de su riqueza.

Para los mercedarios, agustinos y jesuitas, la producción textil fue dominante en la economía de la Audiencia, de la cual estos religiosos fueron partícipes. Tenían obrajes, batanes y chorrillo que, junto con la adquisición de tierras, fueron las fuentes principales de su bonanza.

Para la Orden Seráfica, si no le era permitido acceder a los bienes terrenales, ¿de dónde provenían sus recursos? ¿Cuáles fueron los determinantes ideológicos, sociales y políticos que hicieron posible que los franciscanos se convirtiesen en los depositarios de Dios sobre la tierra de tanta riqueza?

Estos interrogantes solo pueden ser resueltos partiendo de un análisis minucioso de la economía de la Provincia y del Convento, porque el Convento de San Pablo de Quito cumplió una doble función. Por un lado, era Guardianía; por otro, era la Casa principal de toda la Provincia franciscana de Quito, en donde residía el Provincial y todo el cuerpo *definitorial* que gobernaba los destinos de los frailes.

El Síndico, un civil, era el encargado de llevar las cuentas, de manejar el dinero y de todos los negocios de la Orden; ya que, por su calidad, los religiosos no podían tener tratos de ninguna índole, éste se convirtió en el administrador civil de los bienes terrenales de la comunidad franciscana.

Cajas de Provincia

El ingreso fundamental que percibió la Provincia procedió de los estipendios recaudados del tributo obligatorio y oneroso que los indígenas pagaban al encomendero y a la corona. El Síndico particular o de doctrina suministraba la cantidad de dinero fijada para cubrir las necesidades del doctrinero. El sobrante de éste, de las obvenciones y otros efectos sería transferido al Síndico de Provincia.

A las cajas de Provincia ingresaban también los salarios recogidos por administración de sacramentos a los indios forasteros, entendiéndose por estos a todos aquellos que no fueran naturales del pueblo donde residían. Además de estos ingresos fijos y ordinarios (estipendios, salarios y derramas), entraban otros extraordinarios como los expolios de los religiosos difuntos y donaciones.

Cajas conventuales

Los ingresos del Convento provenían del accionar propio de su instituto y de aquellas actividades lucrativas que definían la economía general de Audiencia. Tres fueron los rubros fundamentales de donde procedían estos fondos: sacristía, limosnas y memorias perpetuas.

Sacristía: consistía en el pago por servicios religiosos, sobre todo de las misas cantadas o rezadas por variedad de motivos: difuntos, intenciones de particulares o de religiosos, por los cofrades y fiestas de sus patronos. Este rubro ocupó el segundo lugar en el total de ingresos del Convento.

Limosnas: los ingresos recibidos sin cargo de misas o servicios religiosos. Existían limosnas de cebo, cera y de plaza.

Memorias perpetuas: bajo esta denominación quedaron registrados, en los libros de cuentas, los ingresos por concepto de réditos o pensión anual provenientes de censos, capellanías, memorias perpetuas, aniversario de misas u obras pías. Este rubro constituyó el ingreso fundamental del Convento.

Censo es el derecho de percibir una pensión anual o rédito proveniente de un capital o principal impuesto sobre los bienes raíces de otra persona, quien por esta razón está obligado a pagarlo⁸³.

Capellanía es la afectación de una suma de dinero a la vinculación de un bien para que con sus intereses o renta se remunere a un Capellán encargado de decir misas por el alma de su fundador, sus deudos y las almas del purgatorio⁸⁴.

Sin duda, uno de los casos más sobresalientes y tempranos con relación al establecimiento de capellanía a favor del Convento es la que instituyó, en el siglo XVI, el capitán Martín de Mondragón y Galarza y doña Isabel de Andagoya, su mujer, que dotaron una capilla con el título de la Limpia Concepción de Nuestra Señora.

Otros ingresos: dentro de estos estuvo la venta de lanas de los carneros consumidos en la alimentación de los frailes; la venta de hábitos para mortajas, las limosnas en especie que los religiosos recogían de los diferentes corregimientos: papas, trigo, lechones y carneros. Por último, a partir del siglo XVIII, los arriendos de las tiendas del pretil.

Bienes del Convento: al igual que la Provincia, los conventuales tuvieron ciertos bienes raíces que llegaron a sus manos por vía de donaciones. En el siglo XVI, además de los terrenos para el edificio conventual, recibieron dos pedazos de tierra en la ciudad y uno en Cumbayá. Propiedades que fueron entregadas a los indios *yanaconas* que prestaron servicios en el Convento⁸⁵.

83) Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil, A-C. Editorial Credos, Madrid, 1984, p. 141.

84) *Ibíd.*, p. 267.

85) AGOFE 7-1 (Títulos de tierras dadas al Convento) 1537-1782, fol. 3.

El conjunto de San Francisco de Quito: Complementación arquitectónica y ornamentación interna (1650-1800)

Importancia del Convento dentro de la traza urbana

El conjunto arquitectónico de San Francisco de Quito estuvo necesariamente ligado a su entorno urbano. Existen tres espacios que definieron las relaciones con el mundo exterior.

La plaza: espacio netamente urbano, perfectamente demarcado, que conectó a través de varias actividades (*tianguéz*, doctrina, mercado, abastecimiento de agua) a los religiosos y a los civiles.

El Atrio: el que, sin dejar de cumplir funciones urbanas, tuvo características mucho más sagradas que la plaza. Éste, al menos durante los siglos XVI y XVII, fue lugar de enterramiento del común del pueblo.

La iglesia y capillas: lugares propiamente sagrados.

En el siglo XVI, entre los años 1535-1565, la función doctrinal ejercida por los franciscanos, cuyo centro era la plaza, determinó que los asentamientos, ya sea por tradición o de forma espontánea, fueran en su mayoría de indígenas.

La plaza mayor y sus alrededores, por connotaciones políticas, fue el lugar más codiciado por las élites coloniales para levantar viviendas y establecer actividades comerciales⁸⁶.

A partir de la década de los setenta, en que la magnífica iglesia y el Claustro Principal estaban edificados, el entorno urbano se fue revalorizando, pues los franciscanos mantuvieron vínculos con los sectores dominantes de Quito, de manera especial con los notables que moraban alrededor de la plaza.

El vecindario de las actuales calles Imbabura y Mideros estaba constituido por indígenas. Debemos recordar que los indígenas quedaron ligados al Convento a través de la Capilla de los Naturales (Cantuña o de los Siete Dolores), en la que establecieron cofradía, al menos hasta el año de 1719. Muchos de sus trabajadores (oficiales, pintores, herreros) tuvieron sus viviendas en este sector. Francisco Cantuña, herrero, tuvo su casa frente a la puerta falsa de San Francisco, actual Mideros⁸⁷.

En la segunda mitad del siglo XVIII (1753), tuvo casa enfrente a la plaza el escultor Bernardo de Legarda y del Arco; se dice que «lindaba un lado con casas de D. Juan Silvestre de Echeverría, y por otro con el mayorazgo de Villacís, por delante la plazuela del Convento de San Francisco, y por las espaldas con huertas y solares de D. Jacinto de Cáseres, prebendado de la Catedral»⁸⁸.

La construcción de las doce covachas de pretil, en 1698, marcó en primer lugar la desacralización definitiva del Atrio y, en segundo, el inicio de la actividad comercial del sector, floreciente solo desde finales del siglo XVIII.

86) C.F.R., Fernando Jurado Noboa, *Plazas y Plazuelas de Quito*, Ediciones Banco Central, Quito 1989, p. 43-58.

87) AGOFE 12-86, Venta de casas, Quito, 12-X-1696, fol. 7v. Fernando Jurado Noboa, *Calles de Quito*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1889, p. 67.

88) AN/Q, Notaría primera, 1753.

La formación teológica: el Colegio de San Buenaventura

Una de las reglas que debían seguir los Frailes Menores, según decreto del Capítulo General del año de 1565⁸⁹, era el cultivo de los estudios. En los primeros años de la Provincia Franciscana de Quito, los frailes jóvenes —al igual que acontecía durante el siglo XVI en Europa⁹⁰— tuvieron una educación informal a través del diálogo con los religiosos de mayor cultura que pasaban por los Claustros.

Por esto, muchos de los franciscanos acudieron a la cátedra de Teología y Moral, establecida en la ciudad de Quito por el obispo de la Peña. Como bien afirmó en 1569 un mercedario, «a ésta acudían frailes de todas las órdenes y seglares»⁹¹.

A falta de la casa de estudios formal, en el Convento de Quito y en San Diego se impartían las cátedras de Arte y Teología. Para ello, en los Capítulos se eligieron lectores que dieron estas enseñanzas a los jóvenes aspirantes a religiosos coristas. A lo largo del siglo XVII, a saber hasta el año de 1674, los franciscanos tenían estudios en Artes y Teología, no en un colegio separado del Convento, sino en el mismo espacio. Así en 1647, estas aulas estaban en el Claustro Principal⁹².

En el año de 1675 se elevó solicitud de licencia al Comisario General de Indias para fundar un colegio intramuros del Convento de Quito. Aclarando que para financiarlo contaban con la oferta de varios vecinos de los establecimientos de capellanías, cuyos capitales superaban los 10 000 ps⁹³.

En la tabla capitular del día 9 de noviembre de este año, siendo Provincial fray Dionisio Guerrero, aparecen por primera vez los nombramientos de los lectores para el Colegio de San Buenaventura⁹⁴. El nombre fue tomado del primer establecimiento franciscano fundado en el año de 1587 en Italia⁹⁵.

El espacio destinado para esta casa de estudios fue aquel que en el siglo XVI ocupó el de Artes y Oficios de San Andrés. En la historiografía ecuatoriana hay tendencia generalizada a concebir el establecimiento del Colegio de San Buenaventura como una prolongación y mantención del primero. No debemos confundirnos, este último fue destinado a la formación teológica de los hermanos.

En el primer tercio del siglo XIX, según expresa fray Benjamín Gento Sanz, el colegio franciscano había decaído, apenas se encontraban profesores aptos para regentarlo, razón por la cual el Gobierno ocupó el local, desde 1845 hasta 1864, para que funcionara en él un colegio militar⁹⁶.

89) Lázaro Iriarte, *Historia Franciscana*, Editorial Asís, Valencia 1979, p. 383.

90) C.F.R., *Ibid.* p. 384.

91) Jacinto Jijón y Caamaño, *Disertación acerca del establecimiento de la Universidad de Santo Tomás*, Boletín de la Academia de la Historia, p. 7.

92) Fernando de Cosar, *Relación de la Provincia de San Francisco de Quito*, 1647.

93) AGOFE 6-2, *op. cit.*, 6-XI-1675, fol. 76.

94) AGOFE 6-2, *op. cit.*, 6-XI-1675, fol. 78.

95) Lázaro Iriarte, *Historia franciscana...* *op. cit.*, p. 385.

96) Fray Benjamín Gento Sanz, p. 250 y 274.

Desacralización del Atrio

Como se mencionó, el Atrio tenía una doble connotación. Por un lado, era el espacio que unía la vida conventual con la terrena y, por otro, se convirtió desde su edificación en un campo santo destinado al entierro de personas, particularmente indígenas.

Cumpliendo esta función, a este espacio se le denominaba como «ciminterio» y bajo este nombre lo describe, en 1647, fray Fernando de Cosar de la siguiente forma: «Todo el labrado de cantería cuatro varas de alto: en este ciminterio están tres escaleras de piedra repartidas por su orden juntamente»⁹⁷.

En principio, esta descripción parece corresponder a lo que actualmente se observa. Sin embargo, si se toma la frase textual «tres escaleras repartidas en su orden juntamente», se podría suponer que el Atrio estuvo cerrado por su lado norte y sur; que el acceso se lo hacía solo a través de la plaza, por medio de tres escaleras que pudieron haber estado distribuidas de dos formas:

1. Una central en el eje de la iglesia y destinada a ella; la segunda que daría acceso a las capillas de la Veracruz de los españoles y de los indígenas y la tercera en dirección a la portería del Convento.

2. O en su defecto, teniendo como eje una escalera principal, al lado derecho e izquierdo, de forma inmediata se ubicarían las dos restantes.

Hasta el año 1646, el espacio edificado por los franciscanos, en el sector norte, terminaba en el primer Claustro. La construcción del Segundo Claustro, en 1649, conllevó la búsqueda de una solución de adaptación del Atrio a estos nuevos espacios.

Entre el Atrio y el Segundo Claustro existe una diferencia de nivel bastante considerable, que fue cubierta con la ejecución del graderío. Solución arquitectónica que, además de guardar armonía y consonancia con el estilo primitivo del Atrio, permitió marcar hacia el exterior la propiedad de los frailes sobre todas sus edificaciones.

Es difícil precisar la fecha exacta de las modificaciones que sufrió este espacio. Consideramos que estos trabajos debieron ejecutarse entre los años 1650 y 1680. En 1698 el Atrio se vio sujeto a una nueva remodelación. En este año se levantaron las tiendas o covachas del pretil franciscano. Para este trabajo el Convento contó con la asistencia arquitectónica de José de la Cruz Moreno, quien ocupó el puesto de Alarife de la ciudad entre los años 1690-1692.

La edificación de la bóveda del pretil, con la consecuente apertura de las tiendas, imprimió un cambio no solo arquitectónico sino también de uso. La actividad comercial o mercantil —consecuentemente de lucro— que llevó a estas modificaciones, reemplazó a la tradicional ofrecida por los frailes de servicio a los indígenas, que lograron encontrar en este espacio un sitio «sacro» para sus muertos. Este hecho se convierte en la evidencia material de un cambio fundamental en la Orden.

97) Fray Fernando de Cosar, *Relación, copia y descripción de esta Provincia de Quito*, 1647, p. 14.

La vida conventual y la estructura espacial (1647-1710)

La estructura jerárquica del Convento estuvo encabezada por los sacerdotes, de este grupo se elegirán los Provinciales, Definidores, Guardianes, Lectores y Rector del colegio.

Los aspirantes a frailes podían profesar bajo tres modalidades:

1. *Coristas*: aquellos postulantes que contaban con prestigio social y respaldo económico, y que probaban cierta capacidad para ingresar al régimen de estudios del Colegio. De estas aulas salieron los sacerdotes y predicadores.

2. *Legos*: no recibían estudios formales, pues su misión no era la del sacerdocio. Se ocupaban de otras actividades: ayudantes de los sacerdotes en los oficios divinos, recoger limosnas, etc. A este estrato podían acceder con mayor facilidad los mestizos o criollos empobrecidos.

3. *Donados*: este nivel estaba ocupado por mestizos, indios y negros. Se los utilizó en servicios menores: cocineros, ayudantes de enfermería, porteros, campaneros y sacristanes.

A cada una de estas categorías le correspondió un espacio en el Convento.

El Claustro Principal era el lugar destinado a la jerarquía conventual. En la planta alta se ubicaron las celdas y estudios del Provincial, Definidores y del Guardián. En la planta baja, la sala De Profundis, refectorio y las aulas de Artes y Teología. El Colegio les correspondería a los coristas.

El Segundo Claustro estuvo destinado a la vivienda de los sacerdotes de menor jerarquía y quizá a algunos de los legos. Las habitaciones de los donados, que no eran muchos en relación a los demás grupos, se ubicaron en espacios aledaños al Claustro de Servicios.

El Claustro de Servicios se convirtió en el eje comunal en el que convergían las diferentes actividades que tenían todos los frailes. Ubicándose la cocina, el comedor de los legos y donados, la panadería, enfermería y botica.

En 1647, fray Fernando de Cosar describe tres Claustros: Principal, Servicios, sacristía y uno que estaba en obra. Este último probablemente correspondía a la edificación de la planta baja del Claustro del noviciado. De 1649 al 50 se construyó el Segundo Claustro. A partir de 1650 se levantaron los restantes espacios. A saber, el edificio continuo al Segundo Claustro, que actualmente es utilizado por la Policía, y los complementarios al de Servicio, el de las lavanderías y el inmediato al de Servicios en el sector occidental.

Conservación y mantenimiento del Convento

Para este período, a diferencia de los anteriores, se cuenta con gran número de fuentes relativas a las actividades constructivas.

Los documentos que registran los trabajos en la iglesia y Convento de San Francisco de Quito están ubicados en tres series del archivo de la Orden: los libros de disposiciones conventuales, actas capitulares y definitoriales y, por último, el fondo más rico está conformado por los *libros de cuentas* que se llevan a partir del año 1694.

Desde el siglo XVII y hasta 1765, el mayor contingente de recursos empleados en actividades constructivas procedió de los aportes entregados por los indígenas a los frailes por concepto de adoctrinamiento. Los ingresos del Convento en su mayoría estuvieron

destinados a la manutención de los religiosos y solo un pequeño porcentaje a trabajos específicos y menores tendientes a la conservación y/o mantenimiento de sus edificaciones.

Los libros de cuentas se convierten en las fuentes más idóneas para la historia constructiva de cualquier monumento, en ellos constan mano de obra, salarios, materiales, arquitectos o maestros de obra, pero presentan un cierto grado de dificultad que, en términos generales, obedece a la falta de precisión sobre las obras que se están llevando a cabo.

Teniendo en consideración esta limitación, que en muchos casos ha podido ser solventada, se exponen los trabajos efectuados en los espacios más representativos del conjunto arquitectónico.

La primera capilla del Zaguán, descrita por fray Cozar en 1647, sufrió modificaciones considerables. En relación a ésta, Gabriel Navarro aporta un dato interesante...

...la pared que hace frente a la entrada del Atrio tiene un simpático retablo dorado muy español, con dos puertas, formando un nicho o urna dentro de la cual se halla una virgen de los Dolores (...) debajo de ésta existía una mesa de altar con ladrillo antiguo, en este había ladrillo con la siguiente inscripción «a dos de marzo 1786 se hizo este altar»⁹⁸.

La fecha de inscripción de este altar llevó a considerar que la antigua capilla dejó de ser utilizada en ese año. Fragmentándose el espacio, la mayor parte quedó al servicio de los conventuales y solo un tercio del mismo se destinó al culto y devoción de la Virgen. Por este año debió levantarse la portada de cantería, con su portón, que separa el sitio destinado al culto del área conventual.

La veneración a la Virgen de los Dolores en la ciudad de Quito es muy antigua, se remonta al siglo XVI. Sin embargo, empezó a florecer en la segunda mitad del siglo XVII, teniendo su mayor apogeo en el año 1776, con el establecimiento de la cofradía en la Capilla de Cantuña⁹⁹. Probablemente el altar de la portería, levantado en 1676, fue dedicado a esta imagen. Con toda seguridad sabemos que para 1700 estuvo dedicado al culto de la Dolorosa.

El 16 de marzo de 1696, quizá con el objeto de proteger este altar, Francisco Cantuña, herrero de la ciudad, terminó la puerta de hierro del Zaguán. Este altar se mantuvo hasta 1919, año en que el Definitorio conventual decide retirar la mesa del altar, para evitar los daños que provocaban al lienzo las velas que permanentemente encendían sus devotos¹⁰⁰.

En junio de 1698, con el objeto de evitar los constantes daños de las cubiertas, en el Claustro Principal y segundo (norte), se iniciaron los trabajos de los cupulines esquineros en sus segundos pisos y en los años 1725 y 1728 se optó por una solución similar en el Claustro del Colegio de San Buenaventura.

El 3 de enero de 1714 se registró, en el libro de cuentas, el gasto que se hizo en «reedificación del Claustro Principal de la Casa Grande, que se cayó y lo costeó la Provincia»¹⁰¹.

98) José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del Arte en el Ecuador*, tipografía y encuadernación es Salesiana, Quito, 1925, p.61.

99) AGOFE 2-14, Ejecución de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores en la capilla de Cantuña, 28-VI-1776/9-VII-1787, fol. 22.

100) José Gabriel Navarro, op. cit., p. 61.

101) AGOFE, 10-3, fol. 90 v.

El lienzo o crujía adyacente a la iglesia y al Claustro de Servicios, conocidos como «crudo» y de «la alegría» respectivamente, fueron reedificados y reparados en varias ocasiones; de manera especial el primero, por las filtraciones constantes de agua lluvia desde la cubierta de la iglesia, que produjo daños permanentes a su cubierta y, en consecuencia, a su arquería.

En los años 1731 y 1734, nuevamente este Claustro presentaba un estado total de ruina. Lo que determinó su reconstrucción total; este trabajo concluyó, al parecer, de forma definitiva con la hechura «de canto de un pretilejo de cal y ladrillo»¹⁰².

Es muy probable que el permanente deterioro de las cubiertas del Claustro Principal haya causado daños sobre la escalera principal, deteriorándose el artesón o zaquizamí descrito en 1647; que determinaron las modificaciones de este espacio, que perduran hasta la actualidad.

El problema de filtración de aguas, con las temibles y molestosas goteras, afectó mucho a la iglesia. Entre los años 1716 y 1719 esta situación llevó a impermeabilizar las bóvedas cubriéndolas con azulejos. A este trabajo hay que añadir la hechura de un pasamano de barro con remates de pilares del mismo material vidriado en la bóveda del altar mayor¹⁰³. Éstas debieron repararse nuevamente años después.

Espacios litúrgicos (1650-1800)

Al interior del Convento, para el servicio litúrgico de sus frailes se contaba con capillas en la enfermería, noviciado, sala De Profundis y en la Huerta.

Al exterior, para el culto de los civiles se edificó la Iglesia de San Francisco, la capilla de la Veracruz de los Españoles —que a partir del año 1674 pasó a ser utilizada por los colegiales de San Buenaventura—, la de la Veracruz de los Naturales (Cantuña o de los Dolores) y la capilla de la portería.

Iglesia de San Francisco

Espacialmente, la iglesia se repartió, en su suelo y subsuelo, entre los diferentes grupos humanos que se ligaron al sitio. A la feligresía le correspondía la nave central; a los frailes el coro, altar mayor y sacristía; y los diferentes altares de las naves laterales se entregaron, como lugar de enterramiento, a personajes notables y ricos de la época.

A cambio del sitio exclusivo de sepultura, y de acuerdo a los gustos y necesidades de su patrono, dotaron de ornato y entregaron a los frailes dinero por este privilegio.

a) Capilla de Villacís

El caso más sobresaliente en la segunda mitad del siglo XVII fue el de don Francisco de Villacís que, el 6 de noviembre de 1659, fundó capellanía de diez mil pesos, impuestos a censo sobre sus bienes, de manera especial sobre la hacienda de Guachalá, situada en el valle de Cayambe, constituyéndose en su patrono; luego de sus días a sus hijos legítimos;

102) *Ibíd.*, 114 y 115.

103) AGOFE, 10-3, *op. cit.*

a falta de estos, al natural que tuviese, y no existiendo herederos directos, nombró como su sucesor a su hermano Juan de Villacís¹⁰⁴. Quedando establecido que los gastos de ornamentación de la capilla correrían a cargo de su patrono, estos habían sido encargados a fray Antonio Rodríguez.

En 1939 los frailes tuvieron dificultades con algunos herederos de Francisco de Villacís, quienes reclamaban derechos sobre la capilla. De manera especial sobre la cripta que les pertenecía y que el Convento había entregado, unos seis años atrás, al señor Pacífico Chiriboga, creyendo que no existían herederos con derecho a este espacio¹⁰⁵. Los patronos de la capilla perdieron sus derechos al no aceptar un contrato, por el cual les ofrecían la cripta antigua tras la sacristía, donde se enterraba a los religiosos, a cambio de que entregaran de contado la cantidad de diez mil sucses¹⁰⁶.

De tal forma, en el año de 1947, dentro de un proceso general de la Orden, de puesta en valor de sus tesoros artísticos, la comunidad emprendió la reparación y los arreglos de este espacio. El 26 de octubre de este año, se procedió a la bendición de ésta, destinándose al culto del Sagrado Corazón¹⁰⁷.

b) Capilla del Pilar de Zaragoza

La Capilla de Santa Marta, del Comulgatorio o del Santísimo, al extremo izquierdo del altar mayor, fue dedicada desde la segunda mitad del siglo XVIII al culto de la imagen de la Santísima Virgen del Pilar de Zaragoza, traída de España por fray José de Villamar Maldonado, copia exacta de la obra del escultor Pedro de Mena¹⁰⁸. En el año 1671 se estableció la cofradía y a sus hermanos se les concedió, tres años más tarde, la antigua bóveda de la Orden Terciaria¹⁰⁹.

Al parecer, ésta estuvo en vigencia hasta mediados del siglo XIX, inscribiéndose sus últimos hermanos en el año 1848¹¹⁰.

c) Modificaciones del altar mayor

La Orden de Asís se vio engrandecida, con el nombramiento en 1794 de uno de sus hermanos, fray José Díaz de la Madrid, como vigésimo obispo de la ciudad de Quito.

Este fraile se caracterizó por su interés en realizar mejoras materiales en las iglesias que iba regentando. Con esta vocación, al ser nombrado Obispo de Quito se empeñó en arreglar la Catedral, de dotar de tabernáculos a varias iglesias de Quito y, como era de esperarse, se preocupó

104) Transcripción hecha por fray Agustín Moreno, O.F.M., Archivo del Convento de San Francisco, Legajo 7, N° 20, p. 30, Escritura de Villacís.

105) AGOFE 6-9, Actas del Venerable Definitorio de la Provincia de San Francisco de Quito, 3-XII-1903/11-XI-1943, Sesión del 21-VII-1939, fol. 254.

106) *Ibíd.*, Sesión 1-IX-1939, fol. 255.

107) Archivo del proyecto San Francisco, copia de invitación como padrinos al Sr. Alfonso Ortiz Bilbao y señora para la bendición de la Capilla del Sagrado Corazón de Jesús, Quito, 19 de octubre de 1947.

108) Fray Benjamín Gento Sanz, O.F.M., *El arte colonial en la Iglesia de San Francisco de Quito*, Inédito, copia Biblioteca del proyecto San Francisco.

109) *Ibíd.*

110) *Ibíd.*

de forma prioritaria de su Convento. Falleció en julio de 1794, los pocos meses de su gobierno determinaron que muchos de los trabajos que planeó quedaran sin ejecutarse o en obra.

La Orden franciscana entró en litigio con el Cabildo de la Catedral por los derechos que estos frailes decían tener sobre los expolios del obispo Díaz de la Madrid. El Obispo hizo donación del tabernáculo nuevo a la imagen de la Inmaculada Concepción del altar mayor, tallada por Bernardo de Legarda en 1734. Para lo cual «destruyó y echó al suelo el que tenía de excelente madera de cedro, dorado y muy decente, sin defecto que el de no ser de moda».¹¹¹ Los franciscanos fueron favorecidos con la sentencia y de las cantidades tasadas el Convento solo recibió, en el año de 1796, 2 300 ps. cantidad que sirvió para la paga de los gastos efectuados en la terminación de esta obra.

d) Nave central y pisos

En 1719 se puso alabastro en el presbiterio y grada de la iglesia del Convento de Quito¹¹². En 1747 se enlosó la entrada de la iglesia hasta su crucero, con ladrillos grandes cuadrados¹¹³. El piso se mantuvo de ladrillo hasta 1882, «en 17 de octubre se acabó de entablar la iglesia mayor, debido a toda la piedad de los fieles de esa ciudad»¹¹⁴.

Capilla de los Naturales, Cantuña o de los Siete Dolores

Esta Capilla fue edificada por los indígenas en el siglo XVI, estuvo a su cargo y en ella establecieron cofradía dedicada al culto y devoción de la Santa Cruz.

De los seis retablos que posee en la actualidad, dos fueron trabajados en la década de los sesenta. En 1668, uno de estos fue dedicado a San Lucas, patrono de los pintores y escultores, con imagen tallada por el padre Carlos. Probablemente, este hecho supone la fundación de una cofradía para este gremio en esta Capilla. En el siglo XVIII, efectivamente, esta hermandad estuvo ligada a este espacio. En 1762, siendo Síndico de la Cofradía el artista Bernardo de Legarda, éste retocó la imagen del Santo Patrono¹¹⁵.

El 3 de noviembre de 1668, Francisco Cantuña, «hizo data de capilla y sepultura con los franciscanos (...) frente al púlpito en la Capilla de la Veracruz de cuatro varas en cuatro» a cambio de lo cual se obligó «como maestro oficial cerrajero a construir un adorno para el retablo, una hechura de la virgen de la Concepción y otro de San Francisco»¹¹⁶.

Al año de esta concesión, el 22 de noviembre de 1669, según quedó registrado en el altar de la impresión de las llagas de San Francisco —alto relieve atribuido a Manuel Chilli, *Caspicara*—, se terminó esta Capilla mandada a hacer por Francisco Cantuña y

111) AN/Q, Religiosos, Caja No. 44, expediente del Síndico General del Convento de San Francisco de Quito en que se demanda los expolios del Ilustrísimo Sr. Dr. Joseph Díaz de la Madrid para el tabernáculo del altar de la Inmaculada Concepción, Quito, 1694-1796, s.f.

112) AGOFE, 10-2, op. cit., Definitorio, Quito 29-VII-1719, fol. 38-38v.

113) AGOFE, 4-15, *Libro de disposiciones conventuales*, Aumentos de iglesia y sacristía, Quito, 5-VIII-1747, fol. 44-45.

114) AGOFE, 6-6, Sesión definitorial, Quito, 2-II-1883, fol. 172.

115) Fray José María Vargas, O.P., *Historia del Arte Ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1964, p. 135.

116) Fernando Jurado Noboa, «Desarrollo histórico y evolución social de las primeras casas quiteñas y de la plaza mayor», en *Cultura* No. 20, Revista del Banco Central del Ecuador, p. 312.

sus herederos; la lápida de ingreso a la cripta está hoy en la pared oriental del Claustro Principal.

Dado que esta información, de entrega de capilla, es la única que relaciona a este espacio con el herrero, se puede afirmar que este hecho determinó que, desde esos años, se la conociera con su nombre.

La Capilla de Cantuña fue única y exclusivamente de los indígenas hasta 1719. En este año, el Comisario de la Tercera Orden Franciscana elevó solicitud al Definitorio de adjudicación «de la capilla de los naturales para dicha tercera orden». Se le concede bajo la condición «que a los naturales no se les haga perjuicio e impida devoción»¹¹⁷.

Con el establecimiento en Quito de la Tercera Orden, es lógico suponer que se les entregó a estos un lugar dentro de la iglesia para el culto y enterramiento de sus hermanos. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, los terciarios tuvieron exclusiva competencia sobre la Capilla de Cantuña.

El creciente fervor por la Dolorosa llevó a solicitar licencia para la fundación de una cofradía, la misma que estuvo conformada por los personajes más representativos de la esfera religiosa, política, económica y social de la época.

La Cofradía de los Dolores y los terciarios, pese a varias dificultades iniciales, compartieron esta Capilla hasta finales del siglo XIX. Al parecer la Cofradía estuvo en vigencia hasta aproximadamente el año 1895.

La actividad sísmica de la segunda mitad del siglo XVIII

Durante estos años la economía de la Provincia Franciscana de Quito sufrió uno de sus más duros golpes. Los principales ingresos provenían de los estipendios entregados por los indígenas a cambio de enseñanzas evangélicas. En el año de 1755 se decretó la secularización de los espacios doctrinales, determinando cambios fundamentales en los mecanismos económicos tradicionales al dejar de recibir estos ingresos.

La situación se agrava por las actividades sísmicas de este período. El terremoto registrado en Quito el 26 de abril de 1755 —cuyos temblores se sucedieron hasta el 26 de mayo— causó grandes daños en todos los edificios de la ciudad, provocando temor entre sus vecinos «que andaban confundidos y atropellados por salir al campo en busca de seguridad»¹¹⁸.

Los trabajos de refacción se iniciaron en agosto de 1755. Se nombró como obrero principal a fray José de Jesús Olmos y secundario a fray Félix de San Agustín¹¹⁹.

En el año de 1769, se ejecutó el tallado del magnífico artesonado barroco, trabajo que estuvo terminado un año más tarde, y el dorado fue ejecutado algunos años después. En 1786 se entregó diez mil pesos para este efecto¹²⁰.

117) AGOFE, 6-1, op. cit., Definitorio Capitular, Quito, 22-VII-1719, fol. 198.

118) ABC/Q, microfilms del Archivo de Indias, Quito 188, tira 1, Informe del Cabildo, Consejo y Justicia y Regimiento de Quito, de la ruina de la ciudad ocurrida como consecuencia del terremoto y temblores de la tierra sucedidos el 26 de abril 1755, Quito, 28-V-1755.

119) Fray Benjamín Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva...* op. cit., p. 202.

120) Fray Benjamín Gento Sanz, *Historia de la Obra constructiva...* op. cit., p. 221.

La crisis institucional del siglo XIX

Marco contextual

A lo largo del siglo XIX la Orden estuvo atravesada por una profunda crisis que se inició en sus primeras décadas, alcanzando su clímax en los años setenta cuando el papa Pío IX, a instancias del arzobispo Ignacio Checa y Barba, resolvió convertir el Convento Máximo en Seminario de la Arquidiócesis.

La crisis no fue particular a los franciscanos, sino que se generalizó en todo el clero regular y tuvo su origen en el proceso independentista, y es que, de acuerdo a últimas interpretaciones, se ha llegado a establecer que la participación del clero fue mucho más destacada de lo que hasta hace poco la historiografía tradicional se encargaba de señalar¹²¹.

A lo largo de toda la etapa independentista, la administración de la Orden experimentó un fuerte debilitamiento cuando, según el rumbo que tomaban los acontecimientos, criollos o españoles eran confirmados o descalificados de sus empleos.

En este sentido, la intromisión del gobierno civil tuvo enorme trascendencia. En 1811, las autoridades de Quito mandaron que en el Capítulo Intermedio a realizarse ese año «se inhabilitase a los RR. PP. de la nación española (...) para obtener oficios»¹²². De esta manera, entre ese año y 1812, la dirección de la Orden estuvo en manos de los criollos. En 1813, restituido el gobierno español en Quito, el Capítulo reconoció el derecho de los españoles a ocupar las dignidades de la Orden y persiguió a los criollos que habían tomado parte en la revuelta del 10 de agosto de 1809¹²³.

Una vez triunfante el movimiento libertador, el gobierno decretó que, en la provisión de beneficios, se elijan solamente americanos de «reconocido patriotismo».

La inestabilidad aumentó cuando se creó el Patronato Eclesiástico y así, durante los años en que las relaciones entre el poder civil y el eclesiástico estuvieron normadas por la Ley del Patronato, los negocios de la Orden quedaron sujetos a la inspección y sanción del Estado, que entre sus facultades tenía la de aprobar el nombramiento del Visitador General, encargado de presidir los Capítulos.

Desde el punto de vista de su estructura institucional, ese permanente estado de inestabilidad interior —que se agravó, aún más, con los terremotos de 1859 y de 1868— trajo como consecuencia la desaparición definitiva de la Provincia. Los franciscanos debieron concentrar sus esfuerzos en conservar el Convento Máximo cedido, según Rescripto Pontificio del 22 de septiembre de 1871, al Arzobispado de Quito. Con ese propósito se vieron obligados a emprender una rápida y obligada reforma de la Orden, recurriéndose a traer,

121) Véase por ejemplo Marie-Danielle Demelas e Ivés Saint Geours, *Jerusalem y Babilonia: Religión y política en el Ecuador, 1780-1880*, Ecuador, Corporación Editora Nacional e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1988; José Luis Morán Mérida, «Formación de los estados nacionales: Primeros idearios de la iglesia, los eclesiásticos y el neostado», en *Libro de Ponencias*, VIII Encuentro de Historia Nacional, I Encuentro de Historia Andina, ADHILAC, ADHIEC, Quito, mayo, 1991.

122) AGOFE, 6-5, *Libro de Actas Capitulares*, Sesión del 13 de octubre reunida en Riobamba fs. 124/125.

123) AGI, Quito, 586 [Carta de Toribio Montes, Presidente de la Real Audiencia de Quito al P. Comisario general de Infiar Fr. Pablo Moya, informándole sobre las pesquizas del 10 de agosto de 1809], Quito, 16 de octubre de 1815.

por segunda ocasión, a varios frailes reformadores de los colegios del Perú.

La medida más importante, sin embargo, tiene que ver con la unión, en septiembre de 1875, en una sola comunidad del Convento Máximo con el Convento de San Diego que, en 1863, había sido transformado en Colegio de Misioneros Apostólicos¹²⁴, con total autonomía de la Provincia.

Las difíciles condiciones de la Orden a lo largo de este período son un referente indispensable para comprender la historia arquitectónica del Convento Máximo durante este período, caracterizada, fundamentalmente, por el traspaso de algunas de sus dependencias a particulares o al Estado, y por graves daños en el edificio debido a la falta de recursos, descuido y desastres naturales.

Evolución arquitectónica

En este nuevo período, que se extiende hasta finales de siglo, la evolución arquitectónica del conjunto conventual atravesó por dos momentos. El primero (entre 1810 y 1874) caracterizado por un enorme deterioro de sus dependencias, que se agravó a consecuencia de los terremotos de 1859 y principalmente de 1868 y el segundo (entre 1874 hasta principios de la década de 1890), en el que se reinició un renovado interés por su conservación y restauración.

Hasta 1874, el cuidado de las dependencias conventuales se mantuvo, por lo menos formalmente, a cargo de la Provincia, pasando a partir de entonces a depender de la Guardianía del Convento.

Ahora bien, durante esta etapa el mantenimiento del Convento se limitó, casi exclusivamente, a las reparaciones más indispensables. Los esfuerzos se concentraron en la reparación de cañerías, cubiertas, bóvedas y pisos, en pequeños arreglos en las celdas, ventanas y puertas; en el cuidado de la fachada, torres y muralla. De todos estos trabajos, la compostura del piso de la iglesia, vuelto totalmente a enladrillar, fue sin duda la obra más importante.

Hay que indicar que una vez que se instaló la red de agua potable en la ciudad —a principios de siglo— el Convento perdió todo derecho de posesión sobre ésta, a la vez que debió utilizar este nuevo abastecimiento de agua.

Desde el punto de vista arquitectónico, los terremotos de 1859 y 1868 marcaron este período. Aunque no se tiene información puntual acerca de los destrozos que ocasionó el de 1859, se sabe que fueron menores al de 1868. Las torres sufrieron las más graves consecuencias, una de ellas se vino abajo y solo fueron restauradas en 1866, bajo el auspicio de la Guardianía.

Para el segundo momento (1874-1892), cuando la Guardianía asumió la responsabilidad del mantenimiento físico del Convento, los gastos por ese concepto volvieron a subir significativamente. Y es que si bien años antes ya se había manifestado cierta preocupación por el estado ruinoso de San Francisco¹²⁵, solo la reforma de la Orden creó las

124) Según decreto del Comisario General de la Orden, Pedro Gual se comunicaba «que por voluntad del Papa Pío IX y de su delegado Apostólico... este nuestro Convento de la Recoleta de San Diego debe ser erigido en Colegio de Misioneros Apostólicos de nuestra Seráfica Orden». AGOFE/6-7. *Libro de elecciones capitulares [de San Francisco y San Diego]*, Quito, 27 de septiembre de 1863, f. [128].

125) El 1863 el Obispo de Cuenca le decía al Provincial de San Francisco, Fr. Antonio Proaño: «Me cabe la satisfacción

condiciones adecuadas para la restauración de los espacios conventuales.

Con el fin de poder solventar los enormes gastos que su intervención requería, los franciscanos acudieron a diversos mecanismos de financiamiento, siendo la tradicional limosna y la ayuda gubernamental importantes fuentes de ingreso¹²⁶. Sin embargo, en ocasiones se vieron precisados a vender parte de las joyas de la comunidad, convirtiéndose en una forma más de obtención de recursos para la restauración del Convento.

La atención principal se concentró en reparar los enormes daños ocasionados por el terremoto de 1868. Con este propósito fueron rehechas, en primer lugar, las cubiertas y muros. Posteriormente, se intervino en otras áreas, fundamentalmente en rehacer o restaurar altares, pinturas y esculturas.

Lastimosamente, no se puede precisar con más detalle el desarrollo de los trabajos de reconstrucción de San Francisco, a pesar de que en los libros de cuentas se anotan, pormenorizadamente, los montos que se invirtieron en su reparación y la mano de obra contratada, no se ofrecen detalles acerca del concepto de las obras. La restauración total demoró aproximadamente veinte años, es decir hasta 1892, cuando se terminaron de levantar nuevamente las torres.

Al igual que en la primera etapa de este período, en ésta existe una propensión a aplicar las mismas técnicas constructivas de herencia colonial. Este hecho indudablemente favoreció la conservación, en términos generales, de los rasgos arquitectónicos primigenios de San Francisco.

La mano de obra

La restauración de San Francisco supuso la contratación de un ingente número de operarios, bajo la dirección de un sobrestante encargado de controlar los trabajos de albañilería. Sin embargo, toda la supervisión de la obra estuvo a cargo de un maestro mayor que, como en la época colonial, fue un franciscano con ciertos conocimientos de arquitectura.

Se citan los nombres de dos maestros que se destacaron con su obra durante este período: el maestro mayor fray Francisco Javier Villanova, religioso catalán, fallecido en 1885 y que, de acuerdo al padre Comte, fue el encargado de dirigir «la casi total reedificación» de los dos conventos franciscanos de la capital¹²⁷.

Y de entre los artesanos, aunque no vinculado directamente a los oficios de la construcción, debe ser mencionado el fundidor de campanas Rafael Paredes, que rehizo dos o

de acompañar a V.R. en copia autorizada, el auto que ha pronunciado en la visita del conventillo de San Fco. de Quito. Su Paternidad se hará cargo por este auto del estado de atraso en que se halla el conventillo, y de la necesidad que hay de tomar medidas prontas y oportunas, si se quiere que esta casa no se arruine moral no físicamente hablando». AGOFE/6-6 Carta del Obispo de Cuenca al Provincial de San Francisco, Cuenta, 12 de marzo de 1862, f. [212].

126) En 1874 el gobierno se comprometió a entregar a la orden la suma de 20 000 pesos para los reparos del Convento. Este dinero fue entregado en cuotas sucesivas y puede ser considerado como una forma de indemnización, para compensar a los franciscanos por la calera de Nono, la cuadra de Cotocollao, otros terrenos frente a la misma y el Tejar que se habían visto obligados a entregar al Seminario de la Arquidiócesis cuando, a cambio, renunció a establecerse en el Convento Máximo. Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra...*, pp. 273-274.

127) Fray Benjamín Gento Sanz, op. cit., p. 284.

tres campanas, entre otras la de la capilla de Cantuña. Lamentablemente, este complicado oficio estaba venido a menos, porque la campana mayor de las torres de la iglesia no pudo ser reconstruida a falta de un horno suficientemente grande para llevar a cabo la fundición.

Los bienes muebles

Si hasta ahora se ha referido la reconstrucción arquitectónica del Convento, no se puede pasar por alto varios aspectos relacionados con los bienes muebles de la comunidad.

Hay que indicar, en primer lugar, que, frente a las enormes dificultades padecidas en el siglo XIX, la riqueza artística del Convento —acumuladas durante los siglos coloniales y reflejo de su antiguo esplendor— disminuyó considerablemente.

Los intereses de varios sectores por captar las propiedades de la Orden, aprovechando el momento de crisis, tuvieron mucho que ver con ello. Así, hubo varios intentos del Gobierno de incautar estos bienes de «manos muertas»¹²⁸, que en parte debieron ser vendidos a pretexto de evitar el decomiso. Pero también se explica por la disminución de las rentas, (ya se señaló que parte de la financiación de la reconstrucción del Convento provino de la enajenación de muchas de las joyas).

Por otro lado, en este período la colección artística del Convento se incrementó muy poco. Este hecho, relacionado con las circunstancias internas de la Orden, muestra a un nivel general que «el papel dominante de la iglesia, como protagonista y mayor consumidora de la obra —de temática religiosa— (...) se ve disminuido por el nuevo orden establecido durante la República»¹²⁹. A pesar de ello, indudablemente la colección artística de San Francisco, todavía hasta el siglo XIX, constituye una muestra significativa del desarrollo, en general, de las artes plásticas ecuatorianas. En realidad, la colección cuenta con obras de algunos de los artistas más representativos de esta época. De manera poco usual, los Libros de Cuentas testifican la contratación de Rafael y Alejandro, hijo y nieto, respectivamente, de Antonio Salas, para reparar la pintura del altar mayor y la «hechura» de algunos cuadros.

La obra de los Salas, en la configuración y posterior consolidación de la cultura estética decimonónica, tuvo enorme trascendencia. Con Antonio Salas una nueva temática pictográfica —reiterativamente religiosa en la época colonial— irrumpe en las artes plásticas ecuatorianas. Se trata del retrato, que recogió, normalmente, representaciones de los nuevos personajes de la vida política y militar del país.

Cabe también resaltar la presencia en San Francisco de artistas menos conocidos, cuyo estudio puntual abriría nuevas fronteras al conocimiento del arte ecuatoriano en este período. Por ejemplo, pintores como Manuel Zambrano, Nicolás Cabrera, E. Tamayo, Albuja o escultores como Nicolás Salazar o Rafael Cruz.

128) En 1880 el guardián dirigió una carta a la Junta de Beneficencia, señalando que la misma no tenía derecho a hacer un inventario de los bienes del monasterio ya que «al hacer el inventario de cosas como propias es un acto de dominio que no se puede concentrar». AGOFE, 13-299b [Documentos y papeles varios].

129) Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, «Continuismo colonial y cosmopolitanismo en la arquitectura y el arte desimonónico ecuatoriano», en *Nueva Historia del Ecuador*, Volumen 8, Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalvo Ecuatoriana, 1990, p. 119.





La modernidad y el uso de los espacios (1900-1960)

Situación de la Orden

Reorganización de la Provincia (1903-1913)

Al iniciar el siglo XX, la Provincia estaba integrada por 93 hermanos. Número que a lo largo de la última centuria colonial poseía solo el Convento de Quito; en la Audiencia la Orden llegó a tener al menos unos 300 frailes.

En 1903 contaban con solo tres conventos en Quito, Guayaquil y Loja¹³⁰. En este año se inició un proceso encaminado a restaurar la Provincia intentando llegar, al menos, a cubrir las exigencias mínimas que justifiquen su presencia en el Ecuador. El proyecto franciscano contenía tres directrices fundamentales sobre las cuales se sustentó: rigidez en la observancia de las reglas, recuperación y afirmación de sus espacios y un gran impulso a la formación de vocaciones.

En relación a los espacios, la primera gestión estuvo encaminada a recuperar el antiguo edificio de la recoleta de San Diego, para destinarlo a casa de noviciado. Para 1904, éste presentaba un estado de ruina y abandono, dado que las monjas Terciarias, que lo tenían a su cargo, no estaban en capacidad de atender a su buena conservación¹³¹. Como resultado de las gestiones que realizó el General de la Orden, cuatro años más tarde, en febrero de 1908, reciben los franciscanos el decreto autorizando su devolución¹³².

Al cabo de diez años demostrando que la comunidad había logrado un relativo equilibrio y encontrándose nuevamente organizada y en marcha, el 11 de febrero de 1913 se decretó que entre en el régimen normal de las restantes Provincias.

Expansión: nuevas fundaciones (1914-1950)

Durante este período los franciscanos encaminaron sus esfuerzos en acrecentar y afianzar sus casas. La Provincia hasta 1914 poseía solo tres conventos. En este año lograron fundar una residencia en Azogues. Un año más tarde, el 22 de enero de 1915, el Obispo de Cuenca entregó a los frailes la Capilla de la Virgen de la Nube, y terrenos para que levantaran la iglesia y el Convento en Azogues¹³³.

Pero en 1919 la Orden de Frailes Menores se vio precisada a tomar medidas urgentes para restablecer las misiones de Zamora, por el peligro de ser retiradas «dado que la Provincia nada hacía por esa Misión»¹³⁴. En 1925 se acordó no renovar el acuerdo, por no tener fondos para sustentar la misión.

En 1934 se iniciaron los trámites para la fundación del Convento de Riobamba¹³⁵, y

130) AGOFE, 6-9, Actas del Venerable Definitorio de la Provincia de San Francisco de Quito, 3-XI-1903-11-IX-1943, fol. 4v.

131) *Ibíd.*, fol. 5v.

132) *Ibíd.*, fol. 18.

133) AGOFE, 6-9, op. cit., fol. 39.

134) *Ibíd.*, Sesión 7-XI-1919, fol. 92.

135) *Ibíd.*, Sesión 18IX-1934, fol. 207.

en 1937 se hacen cargo de la parroquia de Santa Elena. Por último, cabe mencionar que en 1950 aceptan la Prefectura Apostólica de las Islas Galápagos¹³⁶.

Colegio Seráfico (Claustro norte y Guápulo)

El 13 de septiembre de 1907, dentro del proceso de reestructuración de la Provincia se decide fundar un colegio Seráfico, para formar a los aspirantes a religiosos¹³⁷. Al parecer empezó a funcionar a partir de 1910.

Para su funcionamiento se pensó en el Segundo Claustro, pero existía una preocupación permanente de los franciscanos por la posible intromisión del aparato estatal en sus espacios. La preocupación tenía sus fundamentos y el Segundo Claustro que había sido destinado para el colegio, en años posteriores efectivamente fue ocupado por el Gobierno para cuartel de carabineros.

En el año 1934, se resuelve levantar fuera de la ciudad un nuevo edificio para el colegio. Inicialmente, se pensó en ubicarlo en Chaupicruz, en virtud del ofrecimiento de terrenos y de una iglesia que se encontraba en edificación. Al no lograrse un acuerdo, se continuó buscando un lugar adecuado¹³⁸.

En 1937 se acepta la propuesta del arzobispo Carlos María de la Torre, que ofrecía el Santuario de la parroquia de Guápulo, sin ningún gravamen. Se inició la edificación del establecimiento educacional gracias al esfuerzo de sus frailes y con el apoyo de algunos benefactores.

Concluido en la década de los años cuarenta, el edificio de Guápulo presentaba algunas deficiencias —falta de agua potable, con un constate brote de epidemias, sobre todo de fiebre tifo—. Esta situación determinó que, el 25 de septiembre de 1945, el Comisario General enviara una comunicación al Provincial, ordenando separen el colegio de la parroquia de Guápulo¹³⁹.

Con esta advertencia se inició una nueva búsqueda de ubicación para el Colegio, considerándose su traslado a Cayambe¹⁴⁰. Posteriormente, se piensa en la posibilidad de la devolución del tramo ocupado por la Policía y de adquirir todo el local que ésta poseía, pero estos proyectos nunca llegaron a realizarse. El colegio se mantuvo en Guápulo hasta la década de los sesenta. Lo que nos lleva a suponer que se ejecutaron obras en este espacio para garantizar la seguridad de sus pupilos.

136) AGOFE, 6-11, Libro de Actas del Venerable Definitorio de la Provincia de San Francisco de Quito, 27-IX-1943/11-XI-1963, Sesión 25-VIII-1950, p. 225.

137) AGOFE, 6-9, op. cit., fol. 14v.

138) *Ibíd.*, Sesión 23-X-1934, fol. 201v.

139) 6-11, Libro de Actas del Venerable Definitorio de la Provincia de Quito, 27-IX-1943/11-XI-1963, Sesión 25-VI-1945, p. 45.

140) *Ibíd.*, Sesión 16-XI-1945, p. 64.

Conservación del Patrimonio

A partir de los años veinte, en Quito surgió un movimiento tendiente a revalorizar y conservar el patrimonio artístico y cultural de la ciudad. La Junta de Embellecimiento de Quito, en 1918, se encargó de conseguir fondos y de incentivar todo tipo de actividad relativa al rescate y conservación de los valores artísticos.

Bajo estos principios el señor Luis Veloz inició en 1924 la restauración de los lienzos de la portería y del Claustro Principal del Convento de San Francisco de Quito.

En este mismo año visita la ciudad de Quito una misión italiana, precedida por el Embajador Guiriati y acompañado de los personajes más representativos de todos los ramos de las artes y la ciencia¹⁴¹. Dentro de los programas se contempló una visita al Convento de San Francisco, en donde se instaló una exposición en uno de sus Claustros, encargándose de su montaje Cristóbal Gangotena y Jijón, Juan León Mera Iturralde, miembros de la Academia de Historia, y Luis Veloz¹⁴².

Entre las felicitaciones y elogios que recibieron los franciscanos por la exposición, debemos rescatar las afirmaciones vertidas por el maestro Julio Arístides Sartorio, «figura prominente de Italia, en el ramo de la pintura y de la escultura»¹⁴³, relativas a la riqueza artística que pudo observar en su visita al Convento. Atribuyendo autoría a los planos de San Francisco y de algunas obras, las mismas que se han venido repitiendo una y otra vez por nuestros historiadores del Arte:

El fue quien aseguró que nuestra iglesia ha de haber sido dirigida por el arquitecto Herrera, el mismo que dirigió el Escorial (España) y lo dijo apoyándose en las líneas de construcción de nuestra iglesia y sacristía con los del Escorial ¹⁴⁴.

El fue quien, con todo el peso de su conocimiento, dijo que el Señor con la cruz auestas, era de Montañés y de Zurbarán, una pintura de San Francisco ¹⁴⁵.

La presencia de la misión italiana en Ecuador sirvió para reforzar los intentos de algunos grupos tendientes a salvaguardar el patrimonio cultural de nuestro país.

En efecto, en 1925 el subdirector de la Academia de Historia, Luis Felipe Borja, remite una comunicación al Provincial franciscano, exhortando a la búsqueda de medios eficaces para la preservación de los bienes artísticos. Proponiendo tres puntos para la conservación de todo el patrimonio religioso: 1. Revisión de inventarios o hechura de otros más completos. 2. Prohibición a los señores curas de vender el más insignificante de los objetos inventariados. 3. Formación en la casa obispal de un museo con los objetos que en las iglesias se retiren del culto¹⁴⁶.

141) *Ibíd.*

142) *Ibíd.*

143) *Ibíd.*, p. 91.

144) *Ibíd.*

145) *Ibíd.*

146) AGOFE, 13-297, Circular enviada por Luis Felipe Borja, hijo, subdirector de la Academia Nacional de Historia, exhortando mayor cuidado por el patrimonio artístico del país, Quito, 3-VI-1925.

En el año de 1934, la Municipalidad de Quito consagró el mes de diciembre a la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Dentro de los programas conmemorativos se dispuso la apertura de la Exposición de Arte Colonial, que quedó a cargo del señor Jacinto Jijón y Caamaño. En tal virtud, los conventos de San Agustín, La Merced y San Francisco abrieron sus puertas. Los franciscanos organizaron la suya en el Claustro bajo oriental contiguo a la Policía.

Con estos acontecimientos, los Frailes Menores poco a poco fueron adquiriendo mayor conciencia del acervo cultural que guardaban sus Claustros y templos, de la importancia de salvaguardarlos y de exponerlos. Dentro de este proceso, la Orden decidió solicitar, en el año de 1945, la expedición de un decreto para la formación de un museo¹⁴⁷. Destinándose para este objeto la primera planta del Segundo Claustro. El Museo inició sus actividades en el año de 1952, nombrando como su primer director a fray Samuel Calvo¹⁴⁸.

Refacciones y modificación de los espacios

IGLESIA

En mayo de 1923, la linterna de la media naranja del presbiterio sufrió daños considerables a consecuencia de los temblores fuertes que se sucedieron durante todo este mes. Para su reconstrucción se contrató al arquitecto Luis Aulestia, que ejecutó los planos y dirigió los trabajos de la nueva linterna «que es exactamente igual a la antigua, y en la que se han conservado los mismos azulejos que la revestían»¹⁴⁹.

Un mes antes de la conclusión de la linterna, el 6 de septiembre, dos miembros de la Academia de Historia, Cristóbal Gangotena y Jijón y Juan León Mera —que siempre estuvieron ligados a los franciscanos—, junto al guardián fray Rufino Urtaza y el vicario fray Askúnaga, redactaron un documento que daba cuenta de la situación política, social, económica del país y del estado en que se encontraba la linterna presbiterial, el mismo que fue guardado, con monedas de la época, dentro de un cilindro metálico y depositado dentro de la esfera que remata la linterna.

En los años treinta, la comunidad puso todo su empeño en la compra de un órgano nuevo para su iglesia. Con el apoyo de la sociedad quiteña se fueron recolectando los fondos necesarios, procediéndose a la compra del nuevo órgano a la casa Duorte de Bilbao.

La colocación de este instrumento musical conllevó algunas remodelaciones del coro. A estos años corresponde la ejecución de la grada de abanico en reemplazo de la recta que antes existía. Para colocar los dos cuerpos del órgano se retiró buena parte de la sillería coral, que continuaba hasta donde hoy se encuentran las mencionadas cajas.

147) AGOFE, 6-11, op. cit., Sesión 17-I-1945, p. 45.

148) *Ibíd.*, Tabla Capitular, 2-IX-1952, p. 275.

149) Documento encontrado en la esfera metálica que remata la linterna de la cúpula del presbiterio.

CONVENTO*Claustro Principal*

En junio de 1925, bajo el asesoramiento y ayuda económica de la Junta de Embellecimiento de Quito y con el objeto de preservar las pinturas restauradas por Luis Veloz, se empezó a poner tumbados en las cuatro galerías bajas para «impedir que vayan las golondrinas a dormir y cuidar de este modo los cuadros ya restaurados que adornan las paredes del Claustro y se conserven con mayor limpieza»¹⁵⁰.

Un año después, entre los trabajos que ejecutó la municipalidad y el guardián del Convento están: el cambio del piso de los corredores bajos, los antiguos ladrillos son sustituidos por piedra, se pinta las paredes de azul para resaltar los cuadros restaurados, se encajan en las paredes las lápidas funerarias que se encontraban en el piso y se sustituyen las mesas de adobe de los altares esquineros por las de cemento sobre dos columnas de piedra¹⁵¹.

Claustro norte

Hasta 1934, como quedó expresado, éste fue local destinado al Colegio Seráfico. En este año casi todo el Claustro fue ocupado por la Guardia Civil, a excepción de los sótanos que daban a la calle Cuenca. En 1937 se pone a consideración un proyecto de habilitarlos y luego arrendarlos; además de aumentar los ingresos, se impedía cualquier intento de ocupación por parte de la Policía¹⁵².

Dos años más tarde, los franciscanos entregaron los sótanos a la Juventud Antoniana, con la condición de que esta organización cristiana se hiciera cargo de las adecuaciones, acuerdo que se dio por terminado al poco tiempo, por incumplimiento de la agrupación.

Aunque sin éxito, varios fueron los intentos de los frailes por recuperar este Claustro. En 1943, el Ministerio de Gobierno presenta una propuesta para que se le entregue parte de la Huerta a cambio de la devolución de un tramo ocupado. La comunidad resuelve ceder una parte de la Huerta bajo estas cláusulas: 1. La parte a entregarse debe ser contigua al edificio de la Policía. 2. Se exige una cantidad de dinero. 3. Se solicita indemnización por los prejuicios causados por la ocupación. 4. El nuevo departamento a construirse no debería tener ventanas a la Huerta. 5. La superficie de terrenos a cederse están sujetos a nueva consideración¹⁵³.

El 17 de enero de 1945, sin que se haya llegado a ningún acuerdo, en sesión del Definitorio, se leyó el Decreto del Presidente de la República, fechado el 21 de diciembre del 44, por el que se devolvía el tramo del Convento ocupado hasta ese día por el cuerpo de los Guardias Civiles y se ordenaba la expropiación de dos mil quinientos metros cuadrados de la Huerta para la edificación del local para estos fines¹⁵⁴.

El 13 de noviembre de 1947, el edificio fue devuelto a la comunidad, se entregó una

150) AGOFE, 13-295b, op. cit., p. 103.

151) *Ibíd.*, p. 122.

152) AGOFE, 6-9, op. cit., Sesión 11-IX-1937, fol. 237v.

153) AGOFE, 6-11, op. cit., Sesión 22-XI-1944, p. 41.

154) *Ibíd.*, Sesión 25-I-1945, p. 44-45.

indemnización de cien mil sucres¹⁵⁵. Con relación al nuevo uso de este Claustro, se decidió ubicar en la planta baja la imprenta fray Jodoco Ricke, en el segundo piso en galería norte, la biblioteca, y, en 1952, el museo.

La biblioteca durante los siglos coloniales estuvo ubicada en el Claustro Principal, en 1942 se trasladó «a los departamentos actuales de cafetería y que esa funcione en adelante en la misma cocina, pudiendo servirse el café en el refectorio»¹⁵⁶. No sabemos si esta disposición tuvo efecto, pues en 1948 ocupó la planta baja de las actuales dependencias del Colegio de San Andrés¹⁵⁷.

Claustro del Noviciado o Coristado

Entre los años de 1918 y 1919 se ejecutaron obras en este espacio, pero lamentablemente no se ha podido localizar ningún plano sobre la obra en el sector. Se conoce que en 1925 se efectuaron algunas reparaciones y se edificaron los baños y se encementaron las azoteas.

Escuela y Colegio de San Andrés

El 10 de mayo de 1949, los franciscanos recibieron una propuesta de un personaje anónimo, quien ofreció donar una cantidad de cincuenta mil sucres para la creación de un colegio gratuito con finalidades de capacitación. El plantel debía llamarse de San Andrés en recuerdo del primero que tuvo la Provincia. La propuesta fue aceptada y se autorizó que se destine un lugar en la Huerta para construir el edificio. Añadiendo el Provincial «que el colegio debía construirse junto al edificio de la Policía, para de una vez por siempre cortar el paso a las ambiciones hacia nuestra huerta»¹⁵⁸.

Se desconocen las razones para que este proyecto nunca llegara a ejecutarse. Sin embargo, fue el antecedente para que unos meses más tarde, precisamente el 16 de agosto de 1949, se considere la posibilidad de fundar la escuela primaria en el Convento, para lo cual se aprovecharía el local antes ocupado por la biblioteca, y mencionan que contaban con un aporte de treinta mil sucres que entregaría la Sociedad Auxiliadora de la Niñez.

En 1956 los servicios de formación se ampliaron ofreciéndose educación secundaria. Para el funcionamiento del Colegio se planteó la edificación de un local entre las calles Míderos e Imbabura. Mientras se llevaba a la práctica lo dispuesto, éste iniciaría sus labores en un tercer piso que se estaba levantando en la escuela. Pese a la resistencia de algunos de los religiosos en relación a esta disposición especial, el Colegio inició sus labores y nunca se levantó el nuevo edificio¹⁵⁹.

En 1961, para ampliación de éste se entregó una parte de la Huerta «y otro local conocido como lavandería antigua, y se trasladó a otra parte del comedor de los pobres»¹⁶⁰.

155) *Ibid.*, Sesión 13-XI-1947, p. 125.

156) AGOFE, 6-9, op. cit., Sesión 19-VI-1942, fol. 281.

157) AGOFE, 6-11, Sesión 10-V-1949, p.180.

158) AGOFE, 6-11, op. cit., Sesión 10-V-1949, p. 180.

159) *Ibid.* Sesión 9-VIII-1956. p. 413-414

160) *Ibid.* Sesión 8-VIII-1961. p. 532-533

A long, covered walkway with a series of arches supported by columns, viewed from a low angle looking down the path. The walkway is paved with light-colored stone tiles. The arches are supported by thick, rectangular columns. The walkway is flanked by white walls. The overall scene is brightly lit, suggesting a sunny day. The text "Investigación arqueológica" is overlaid in the center of the image.

Investigación arqueológica



Investigación arqueológica¹

Paulina Terán

Introducción

Al iniciar los trabajos de restauración del Convento, se puso especial énfasis en el replanteamiento de la evolución del conjunto conventual a través del rescate y análisis de documentos históricos; así como la investigación arqueológica. Éste constituyó un proyecto de gran envergadura no solo por la extensión que cubre el Convento —tres hectáreas y media de terreno—, sino también por su trascendencia histórica y las connotaciones socio-económicas del pueblo que forma su comunidad, pues el Convento de San Francisco es un monumento vivo, de gran actividad e incesante labor mendicante de los franciscanos en ella.

El concepto de restauración planteada para el Convento e iglesia se enmarca en una visión totalizadora que cubre las diferentes áreas artísticas y arquitectónicas bajo cánones que integran sus diversos campos. En este enfoque, la investigación arqueológica en el monumento histórico contempla dos campos de acción.

Uno que toma como punto de partida los datos históricos hacia inferencias dentro de un período que abarca desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días, en un sentido de evolución espacial de apropiación del sitio.

Otro que relaciona el subsuelo con la estructura arquitectónica, como componentes íntimamente ligados; no solo dentro del campo de la construcción, sino también en el análisis del tipo de suelo existente en el lugar, para evaluaciones de tipo arquitectónico.

Por lo tanto, en este estudio se pretende plantear la apropiación espacial a través del análisis de los niveles topográficos y su inferencia hacia los períodos Inca y Colonial.

Los datos obtenidos serán complementados con el estudio de los restos culturales, como medio de análisis sobre la influencia y consolidación del Imperio Inca en el área del Valle de Quito. Información que será dirigida al período colonial para examinar su posible trascendencia en la fabricación cerámica y su evolución en la implementación del torno.

1) Tomado de la investigación realizada en el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito

Se tomará el caso de la comunidad franciscana como ejemplo de la influencia eclesiástica en las decisiones de gobierno y las políticas implementadas para consolidar la conquista española. Se hará el análisis tomando como base los datos históricos y compaginándolos con la evidencia arqueológica y arquitectónica.

Relación histórico-espacial

En la parte histórica, el dato de fray Fernando de Cosar en su *Relación de 1647*, establece la importancia del sitio:

El primer convento de esta Santa provincia es en la ciudad de san francisco de quito, llamase desanfrancisco de quito porque segano día de nro. padre sanfrancisco, el combento se llama san pablo de quito, esta fundado dos quadras dela plasa, enel sitio y lugar quebivian los capitanes mas poderosos del ynga, esta alponiente casi enmedio della y puesto el rostro al ocsidente del sol amano derecha (Cosar [1647] 1924:1).

Por tradición, y desde la época prehispánica, el sitio de la fábrica franciscana ha tenido importancia entre los pobladores de Quito. No obstante, esto supondría la visión de una gran ciudad incásica al momento de la conquista hispánica, pero no se han encontrado evidencias sobre ese momento histórico.

En años recientes, investigadores que han realizado trabajos en el área septentrional andina plantean que Quito fue un centro de intercambio de diversos productos, provenientes de varios nichos ecológicos. Sostienen que el Quito preincásico tuvo una situación privilegiada de centro geográfico y económico, que fue el núcleo de un extenso complejo vial y residencia de una colectividad de indios mercaderes; lo que hizo del Quito aborígen un enclave donde confluyeron factores económicos y sociales, tanto del ámbito local como del regional (Moreno, 1981).

Salomón (1980) especifica que el lugar de la plaza o mercado indígena—llamado *tianguéz* en vocablo *nahual* por los españoles— tenía una extensión considerable y estaba localizado probablemente en el lugar que ocupa la Plaza de San Francisco, de la ciudad de Quito.

Una vasta región era el contacto cotidiano entre poblaciones de diferentes nichos ecológicos, que hacían una «redistribución no centralizada» de bienes suntuarios y alimentos de diverso orden, y tenían su punto de encuentro en el *tianguéz*.

En el período inca, dentro de su estrategia urbana, se crearon centros administrativos que servían para el intercambio, y se hallaban ubicados siguiendo la continuidad de los tambos construidos a lo largo del camino real o *qhapag-ñan* (Morris: 1973).

Además, estos centros cumplían las funciones de hospedaje temporal para las tropas militares que controlaban a la gran población transeúnte.

Así, el emplazamiento de San Francisco respondería a una conceptualización prehispánica: un espacio —plaza— de grandes dimensiones en la planificación urbana repetitiva del Imperio Inca, controlado por el gobierno central.

Arqueología: causa y contexto

Arqueología histórica

La práctica de la Arqueología ha sido comprendida como un quehacer a campo abierto, en un marco un tanto místico y extraño. En realidad, este misticismo debe ser entendido como la dedicación por alcanzar nuevas evidencias del pasado del hombre y su trascendencia hasta nuestros días.

El análisis de las evidencias materiales y sus relaciones contextuales nos proveerán de información de una sociedad del pasado y su evolución en el tiempo. Este *pasado* puede permanecer en el presente, por ejemplo en el Convento de San Francisco de Quito, que hasta nuestros días refleja y señala un momento concreto en la historia de un pueblo.

La participación de la Arqueología en la restauración de un monumento histórico obedece a los principios de esta ciencia social: la obtención de información a través de excavaciones para rescatar evidencias materiales de diferente índole (cimentaciones, cerámica, textiles, etc), que nos ayuden a comprender e interpretar en forma diacrónica la ocupación del sitio e inferir posiciones ideológicas del período en cuestión.

La identificación de patrones emerge con el análisis de los objetos rescatados, al ubicar su valor cultural en una época determinada. La problemática en que se ve envuelto el trabajo de investigación de Arqueología histórica, en muchos casos, sucede cuando trata de establecer una secuencia evolutiva del sitio arqueológico que ha sido alterado por apropiaciones posteriores con otros fines. Esta alteración, obviamente, modifica la secuencia cronológica. A primera vista, estos eventos habrían supuesto la destrucción del contexto; pero al analizar los estratos removidos estos cobran un nuevo valor cultural, ya que reflejan en sí un nuevo momento dentro de la problemática de ocupación espacial del sitio.

Causa y contexto

Para la definición de un nuevo estrato, se deben analizar como posibles causas la acción de varios elementos, tanto los naturales como los producidos por la acción del hombre, que pueden dar paso a nuevas depositaciones en el sitio. Este proceso en la estratificación arqueológica es, por lo tanto, una amalgama de patrones naturales de erosión y depositación entrelazados con alteraciones humanas del paisaje, debidas a la acción de excavar o a la constructiva (Harris 1979:33).

La diferencia entre el estrato formado por la naturaleza y la hecha por el hombre se puede ver de la siguiente manera: al hacer un estrato, la naturaleza trata de seguir el curso de resistencia menor, las rocas más suaves son las primeras en erosionarse, y a mayor inclinación mayor la erosión. Un estrato causado por el hombre es el resultado de preferencias culturales, la tierra amoldada al gusto humano. Cuando la disposición de una capa estratigráfica es dejada a la acción de la naturaleza, la tendencia de la superficie será mantenerse horizontal y desplazar a sus márgenes asperezas que luego son acarreadas por la gravedad (Ibíd: 1979).

Generalmente, la acción posterior, luego de haber alterado el sitio natural, da paso a la creación de una nueva estratigrafía, tanto por elementos constructivos como por el

proceso irreversible para recobrar la estratificación original.

La acumulación de restos culturales dentro de un estrato «artificial» cobra el carácter de un contexto con las características inherentes a un período, entrando en una correlación estratigráfica de depositaciones que origina una dialéctica acumulativa de evolución de estratos. Hasta este punto la formación de estratos es el momento particular de expresión de un grupo humano, entendiéndose éste dentro de un sentido temporal.

La exigencia de una cronología más exacta dentro de un sitio urbano responde metodológicamente a la necesidad de un conocimiento puntual en el tiempo, para una mejor comprensión de los datos documentales. En el caso de una estructura, marca un período específico de construcción dentro de la interpretación evolutiva del sitio. Sin embargo, al no contar con elementos directos de fechación, como una inscripción contemporánea o evidencias documentales impecables, Wheeler nos plantea:

...nuestro conocimiento de la fecha o el contexto cultural de un edificio se basan, idealmente, en tres categorías de objetos: 1. Aquellos rendidos por los estratos que se acumularon antes de la construcción del edificio; 2. Los facilitados por estratos contemporáneos a la construcción; y 3. Los proporcionados por los estratos subsecuentes a la construcción. Las categorías 1 y 3 sitúan la estructura cronológica o culturalmente, mientras que la categoría 2 nos define dicha categoría en sí misma (Wheeler 1981:89).

El planteamiento de Wheeler para una excavación en un monumento histórico es lo deseado, ya que estaría marcando, claramente, momentos específicos y delimitados en el tiempo. Sin embargo, esta idealización de una estratigrafía con restos de cimentaciones o paredes no siempre se cumple, por diferentes razones: la excesiva remoción de tierras para la ocupación posterior del sitio o por causas naturales, como la erosión.

En cualquier excavación arqueológica, ya sea a campo abierto o en un monumento, la relación entre los objetos puede establecer el carácter del contexto. Los arqueólogos utilizan el término *contexto* de diversas formas, pero todos ellos tienen en común el hecho de conectar o entrelazar las cosas en una situación concreta o en un conjunto de situaciones, tomando siempre en cuenta que hay tres elementos que comprenden el contexto arqueológico: espacio, tiempo y cultura.

En la investigación de un monumento, se establece una relación directa entre lo superficial y el subsuelo, analizándose el carácter evolutivo del conjunto. Caballero (1987) relaciona claramente la evidencia arqueológica (subsuelo) con la parte observable del contexto (edificio). Definiendo al edificio o a la construcción como una nueva materialización del contexto.

Cada construcción desde el punto de vista del estudio de la Cultura Material, y en cuanto documento histórico, no podemos considerarla como «un objeto», sino en el sentido de «una suma» de objetos de un contexto, o sea como *la unidad conseguida por una red de relaciones materiales dadas a través del tiempo histórico en un espacio específico que denominamos edificio*. (Ibíd: 26) [Las cursivas son del autor].

Problemática metodológica

Enfrentarse a un monumento histórico de una magnitud considerable puede ser, en un primer momento, una situación compleja. Especialmente, si dentro del proyecto de investigación se pretende conjugar aspectos de restauración arquitectónica y el rescate de evidencias de la evolución del sitio.

En el caso del Convento de San Francisco de Quito, la construcción del edificio es una continuidad en el uso de estilos foráneos. La homogeneidad de la edificación está dada por un concepto constructivo que parte de un espacio central. Esta nueva distribución es planificada a partir de una pared existente que serviría de un cuarto lado del principio cuadrangular de apropiación espacial. El concepto está claro dentro de una expansión estructural, creando cada uno de los ambientes dentro de una unidad. Sin embargo, no es posible establecer una secuencia constructiva en términos absolutos, especialmente por la notoria expansión inicial hacia terrenos del actual Claustro del Museo o Segundo Claustro construido en 1649. Para las estructuras localizadas hacia la ladera del volcán Pichincha, se presentaron nuevos desafíos constructivos.

El estudio de los niveles constructivos, en este caso particular, requirió del análisis temporal de las diferentes áreas. Tomando como base los datos históricos hasta ese momento accesibles y el reconocimiento del terreno *edificio*, se planteó una metodología que permitió la concatenación de datos estratigráficos a lo largo del área perimetral franciscana.

Wheeler, dentro de su planteamiento para la excavación de una estructura, nos dice:

... la identificación e interpretación de la evidencia estratigráfica asociada con un edificio es de importancia fundamental, y solo es posible mediante la conservación de grandes cortes seccionales durante el proceso de la excavación. En otras palabras, la exploración preliminar de una pared consiste, no en limpiarla en toda su longitud, sino en hacerle cortes perpendiculares a intervalos frecuentes, examinando minuciosamente cada uno de ellos y relacionándolo con sus vecinos (Wheeler 1981:95).

Este planteamiento es válido en el caso del Convento de San Francisco, donde la topografía del sitio influyó definitivamente en la respuesta estructural ante los desniveles naturales que obligaron a los primeros arquitectos a realizar remoción de tierras para grandes rellenos, tratando de crear un terreno plano para que les fuera más fácil ampliar las primeras estructuras construidas a partir del siglo XVI. La base de la metodología a seguir fue planteada tomando el principio de Wheeler, entendiéndose como «cortes perpendiculares a intervalos frecuentes» el trazado de transeptos siguiendo como guía una estructura existente. La partida para este planteamiento estaría enmarcada dentro de la ejecución de trincheras. Sin embargo, por razones de imposición física del edificio se enmendó la obtención de información a través de pozos de cateo, a intervalos frecuentes dentro de cortes prescritos por la unidad constructiva.

Un sistema de excavación, muy utilizado en la década de los años cincuenta, estuvo dentro del planteamiento de Wheeler (1981): consistía en la cuadriculación del sitio, dejando testigos que puedan ser relacionados los unos con los otros, obteniendo de esta manera la máxima información de éste. En años posteriores, Philip Barker (1977; en Harris

1979:54) sugiere el uso de secciones acumulativas, como alternativa a los bancos o secciones verticales en el sitio excavado.

Harris observa una ventaja en este sistema de Barker: la información acumulativa entre los cortes estratigráficos y su relación inmediata con los datos obtenidos y registrados en planta. Sin lugar a dudas, los dos planteamientos están enfocados en una metodología de excavación en la que se optimizan los datos de excavación, así como una mayor agilidad en el período de campo. Sin embargo, para un sitio arqueológico dentro de un monumento histórico, donde existe la dinámica de los quehaceres normales de una comunidad religiosa, el período de excavaciones tiende a ser reducido, por las molestias que conlleva levantar el piso de su hábitat.

Debido al factor tiempo, se optó, dentro de sus limitaciones, por los sistemas planteados por los investigadores, tomando como principio, como ya se indicó, el sistema de pozo de cateo, para luego, dentro de un transepto, unificar la información de acuerdo a la estratigrafía de rellenos y niveles naturales. Dentro de cada unidad de excavación se registraron por niveles los diferentes elementos o concentraciones para una elaboración final con los cortes estratigráficos de cada pozo de cateo.

Es de entenderse que la adaptación de esta metodología al caso específico de un monumento *viviente*, como es el Convento de San Francisco, responde a varios factores, como ya se ha establecido, no solamente dentro de parámetros humanos, sino también a la optimización de los datos obtenidos, a la cual no se ajustaría una metodología por cálculos aleatorios dada la existencia de un inmueble en perfectas condiciones.

La apropiación de un sitio para levantar una estructura no necesariamente implica la destrucción de la estratigrafía existente. Se da, generalmente, la destrucción de la capa superior, que luego se integra a las capas artificiales creadas por el hombre.

La práctica arqueológica en un monumento

Si se parte del concepto de la Arqueología como ciencia social; o sea, el rescate de evidencias culturales que nos ayuden al planteamiento de hipótesis e inferencias de una sociedad, se debe tener como principal protagonista al hombre y sus respuestas a diferentes estímulos. Como se mencionó anteriormente, el concepto edificio debe ser analizado como una unidad, pero estableciendo una armonía de significado entre el subsuelo y la unidad expuesta: el monumento.

Entender a un edificio implica compenetrarse con el punto de vista del constructor y tratar de obtener las respuestas a un problema específico para el uso espacial de la construcción. Para que el arqueólogo pueda conceptualizar la relación espacial con el edificio, debe haber una reflexión basada en las evidencias materiales, dentro de factores temporales. En el caso de la práctica de la arqueología en un sitio urbano, la comparación con datos escritos puede llevarnos a un análisis en términos absolutos, dentro de una cronología constructiva.

Se ha establecido anteriormente que debe haber una relación directa entre el subsuelo y la edificación; esta dialéctica puede, en muchos casos, verse reflejada en fallas arquitectónicas o en otras problemáticas como la humedad. Estos fenómenos pueden ser

identificados a través de las excavaciones, luego de una lectura correcta de depositación de los estratos y su análisis unitario con la edificación.

La integración de los datos arqueológicos con otras fuentes

Actualmente, la información diversa que maneja el arqueólogo le permite entrar en contacto con diversos campos de investigación; la primera fuente es sin duda la Historia. La dialéctica entre las dos ciencias, a partir de la lectura de los restos materiales encontrados en las excavaciones, nos puede llevar a varias respuestas dentro de una evolución social.

Una de las diferencias en la metodología de análisis puede estar en establecer cuantificaciones como parámetros de inferencia. En la Arqueología, éstas pueden orientarnos para hacer comparaciones o puntualizaciones dentro de un sistema. Por ello, en los últimos años, la estadística y los métodos cuantitativos han sido muy utilizados para manejar los datos obtenidos en las excavaciones de carácter histórico.

En este caso, la relación interdisciplinaria con la Historia ayudó a interpretar los datos sobre la cronología del sitio. La investigación arqueológica en el Convento de San Francisco de Quito estuvo ligada a un análisis conjunto de los datos históricos y los arquitectónicos.

Consideraciones previas al análisis del sitio

La relación del subsuelo con la estructura arquitectónica ha sido establecida al entender a estos como componentes íntimamente ligados; no solo dentro del campo de la construcción, sino también en el análisis del tipo de suelo existente en el lugar, para evaluaciones de tipo arquitectónico.

Más aún en el caso de un monumento histórico, donde se usan parámetros de investigación sobre soluciones alcanzadas dentro de una tecnología parcialmente conocida, dado el tiempo transcurrido desde su levantamiento. Esta evaluación debe partir conociendo el estado del subsuelo sobre el que se levanta el monumento y, por ende, de las repercusiones físicas que pueden reflejarse a nivel de la estructura superficial. Estas consideraciones de tipo arquitectónico no pueden estar desligadas de las de carácter histórico, aun tomando en cuenta la evolución de las metodologías aplicadas a soluciones en la construcción.

En los primeros años, la construcción no pudo estar alejada de un objetivo ideológico en la utilización de material prehispánico para la construcción de edificios, y la construcción de la fábrica franciscana en Quito se cuenta dentro del proceso de expansión colonialista. La Orden Mendicante fue la primera a cargo del adoctrinamiento de los indígenas. Su experiencia primaria en tierras americanas puede circunscribirse a la catequización de la Nueva España desde finales del siglo XV, y su obra no solo se extendió a promulgar la fe cristiana, sino también al campo de la construcción.

No se sabe la influencia que ejerció el conocimiento adquirido en tierras de la Nueva España en otras áreas, pero dio soluciones sociales e ideológicas paralelas, como la creación de escuelas de indígenas junto a los conventos franciscanos, que podrían ser un indicio temprano de este patrón de expansión. Así, en México se funda el colegio para

indígenas de San José de los Naturales, en 1532 (Kubler 1982:573), y en Quito el colegio de San Buenaventura, en el año 1552 (Sanz 1942).

Varias son las consideraciones históricas que se tomaron en cuenta en el análisis de la evolución espacial del Convento de San Francisco, un monumento de representación trascendental con la preponderante presencia del *Atrio*, una unidad de características singulares en América, pues en ella se suple la necesidad de crear áreas amplias para la congregación de masas, con el propósito de la catequización.

En el Convento de San Francisco el seguimiento constructivo, en un primer momento, abarcó la reutilización de elementos encontrados *in situ*. Una etapa primaria que estaría relacionada con la implementación de nuevas técnicas; por ejemplo, la construcción de hornos para la quema de ladrillos; pero, por otro lado, la incorporación ideológica de la población indígena. El sitio mantiene sus características topográficas originales, con una expansión limitada en el plano constructivo. A este primer nivel se le podría definir como de ordenamiento primario y planificación limitada.

La segunda etapa denota una división planificada del espacio, con una visión puesta en el reordenamiento topográfico mediante el empleo de rellenos. Esta fase entraría en su momento de implementación con la construcción del Claustro Principal, reflejo de una intervención consolidada bajo un planteamiento de desarrollo de la fábrica franciscana. Este giro implicaría el empleo de numerosa mano de obra indígena para movilizar enormes cantidades de tierra para rellenos y prolongar la plataforma original hacia el lado norte del conjunto conventual.

La tercera etapa constructiva se diferencia de las anteriores por una alteración del orden natural superficial, empleándose rellenos como efecto de un sistema agresivo de construcción. La topografía del sitio se amoldó a la voluntad, con una delimitación espacial de diferentes sectores de acuerdo al quehacer religioso. Arquitectónicamente, fue una época de complementación y rectificación de las estructuras existentes; las áreas delimitadas para enterramientos se saturan, circunstancia que obligó a la comunidad a la creación de espacios especiales dentro de su infraestructura.

En un cuarto y último momento, los trabajos arquitectónicos estuvieron dirigidos al mantenimiento y reemplazo de los elementos existentes, registrándose el cambio superficial de pocos centímetros. Este accionar arquitectónico a través del tiempo, en un espacio delimitado por el Cabildo en 1535, llegó a su fin; las futuras construcciones se realizarán en el siglo XX, dentro de una misma área, pero a su vez fraccionada por las circunstancias sociales que obligaron a la comunidad a vender ciertos locales que no podían mantener por carecer de medios económicos.

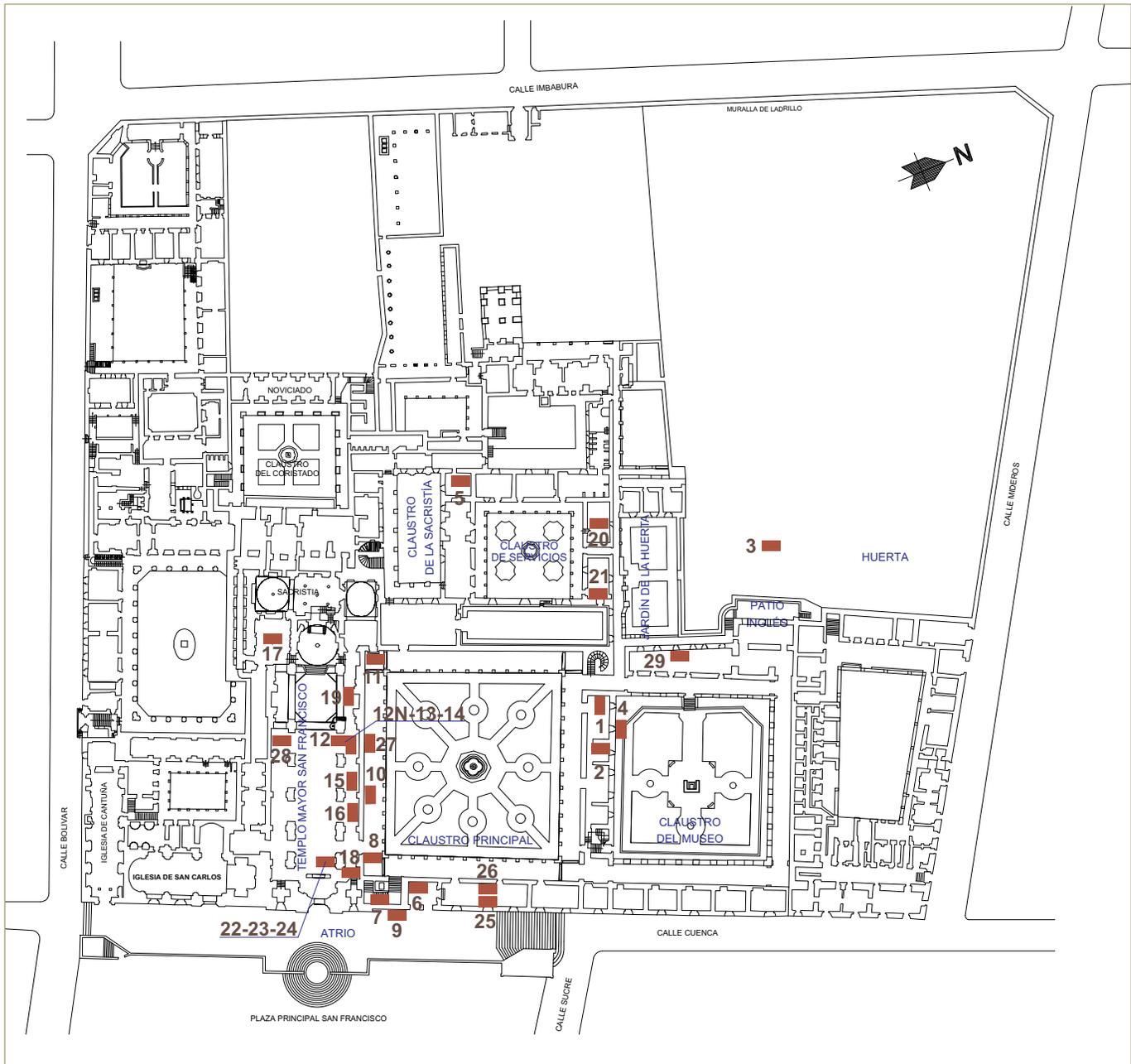
Investigación arqueológica

Planteamiento metodológico

▼ Gráfico 1

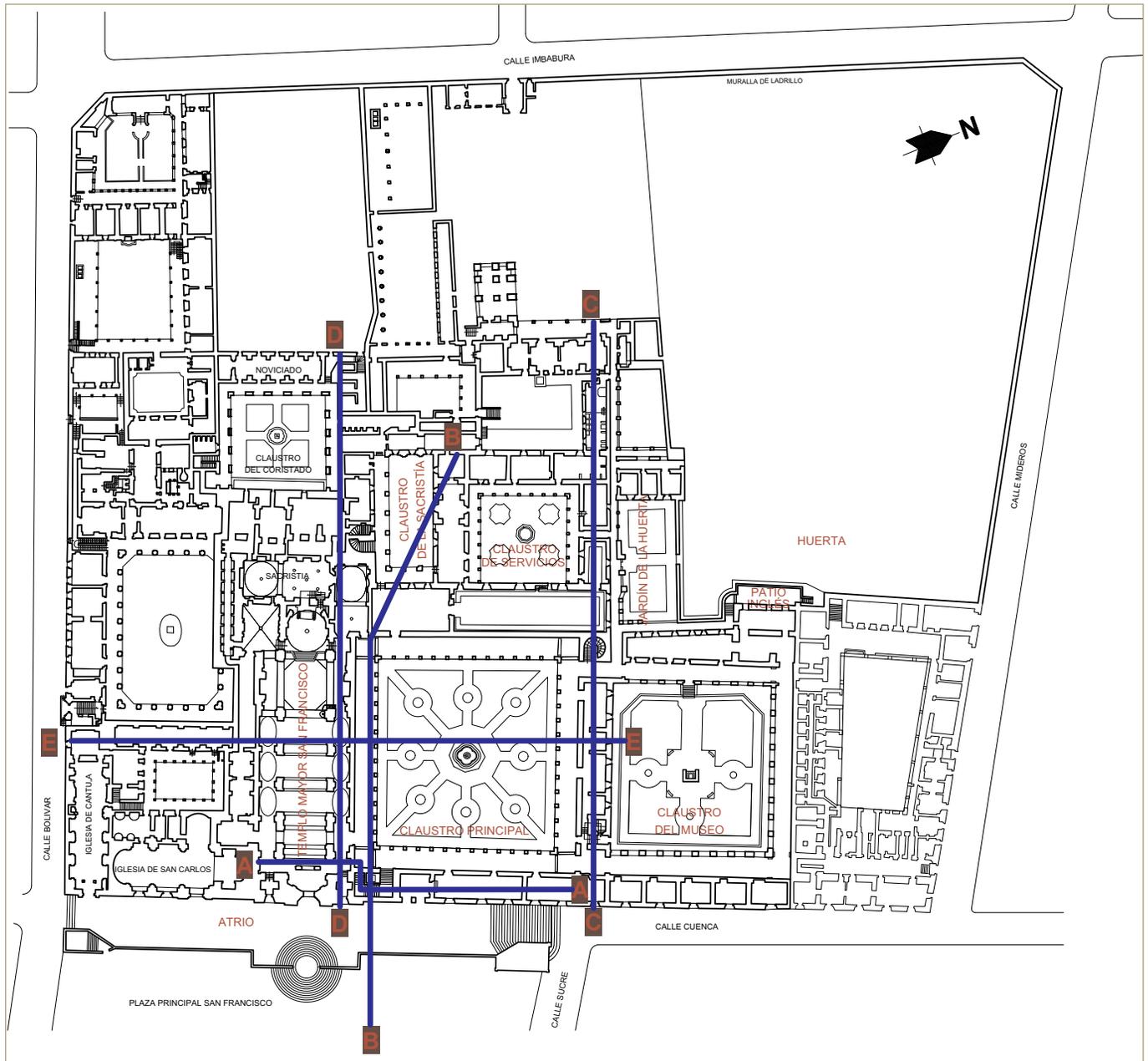
Localización de los pozos de cateo

El Convento de San Francisco de Quito, en su conjunto total, cubre tres hectáreas y media de terreno, incluyendo las áreas edificadas. La investigación arqueológica abarcó el área central de la fábrica franciscana.









Las excavaciones se plantearon dentro de una metodología de transeptos, tomando como línea referencial, tanto en sentido norte-sur como este-oeste, a la edificación. Dentro de estas coordenadas se realizaron treinta pozos de cateo, con un sistema de excavación por niveles arbitrarios de 20 cm, variando sus dimensiones de acuerdo a la evidencia encontrada, así como la profundidad que osciló entre 1,50 m hasta los 5 m, partiendo del nivel superficial. Se optó por este método luego de comprobar que gran parte de los estratos superiores correspondían a material de relleno, como ladrillos rotos, tejas y restos culturales de diversa índole, relacionado con la construcción del monumento.

▲ Gráfico 2
Orientación de transeptos

Todos los pozos de cateo se cavaron hasta encontrar el nivel estéril, logrando establecer por medio de las coordenadas el nivel topográfico original del sitio. Este análisis final fue de gran valor para lograr inferencias históricas de conformación del sitio e interpretar su apropiación en un período anterior a la conquista española. Para este tipo de información es de vital importancia la comprensión global de los problemas estructurales. Este último análisis ha sido enfocado, tradicionalmente, en los aspectos de *carga estructural* y análisis de suelos dirigidos a *resistencia de cargas*. Con la intervención de la Arqueología, el análisis de los sistemas constructivos (materiales o aparejos) y el establecer las causas del deterioro del nivel superficial tratan al edificio y su estrato inferior como una unidad común. Las múltiples causas que pueden afectar a un edificio pueden ser: tipo de suelo, material utilizado en las cimentaciones, humedad, rellenos, etcétera.

Para todas las excavaciones se tuvo como punto referencial la nivelación del sitio realizada por el Departamento de Arquitectura, partiendo de un punto dato, que se ubicó a la entrada de la iglesia Mayor.

Los pozos de cateo no siguieron una numeración secuencial; ésta se dio por razones de diferente índole, entre ellas la coordinación con otros departamentos dentro del Proyecto de restauración, que estaban distribuidos por los espacios más importantes del Convento:

Claustro Principal:	1, 2, 6, 7, 8, 10, 27, 11, 25 y 26
Claustro del Museo:	4, 29 y 30
Claustro de la Sacristía:	5
Claustro de Servicios:	20 y 21
Huerta:	3
Iglesia de San Francisco:	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24 y 28
Atrio:	9

Las dependencias de las Hermanas de la Caridad, Capilla de Cantuña e iglesia de San Carlos fueron definidas como área sur. El área norte, con fines de estudio para la investigación arqueológica, estuvo constituida por: Claustro Principal, Claustro del Museo o Segundo Claustro, Claustro de la Sacristía, Claustro de Servicios y Huerta. El edificio esquinero, sobre las calles Cuenca y Mideros, no fue tomado en cuenta porque es una edificación de reciente construcción, propiedad de la Policía Nacional. La Iglesia de San Francisco fue considerada como punto central, sin relación inicial metodológica con otros sectores.

Los transeptos fueron trazados tomando en consideración los dos campos de desempeño de la investigación arqueológica dentro del proyecto de Restauración. Los transeptos partían para su delineamiento de la estructura de la edificación existente. Basados en este principio, se definió:

TRANSEPTO A: orientación este-oeste; Atrio, crujía sur, Claustro Principal.

TRANSEPTO B: orientación este-oeste; Atrio, crujía sur, Claustro Principal, Claustro de la Sacristía.

TRANSEPTO C: orientación este-oeste: crujía norte, Claustro Principal, patio del Claustro del Museo, crujía norte, Claustro de Servicios.

TRANSEPTO D: orientación este-oeste: nave lateral derecha, Iglesia de San Francisco.

TRANSEPTO E: orientación norte-sur: nave lateral izquierda, nave central, nave lateral derecha, Iglesia de San Francisco, crujía sur y crujía norte, Claustro Principal.

El principal objetivo en el trazado de transeptos fue establecer una correlación estratigráfica entre los diversos pozos de cateo, que fueron programados para excavar dentro de cada una de estas orientaciones metodológicas. Se mantuvieron parámetros constantes para facilitar el trabajo de complementación entre secciones. El seguimiento se hizo en cuatro puntos, como base para el reconocimiento de depositaciones: textura, composición, coloración y contenido general.

En la mayoría de los pozos de cateo los estratos pudieron ser diferenciados fácilmente entre un nivel natural y artificial. Con este propósito se realizó, al inicio del proyecto de investigación arqueológica, el pozo de cateo 3 en el área de la Huerta, como prueba para obtener una secuencia estratigráfica del sitio. Previamente, se consultó con el Departamento de Historia, y no se encontró ningún documento que evidenciara alguna construcción en la parcela y hubiese ocasionado una remoción de tierras en este sector, en el que se continuó con la tradición de cultivo dentro del área conventual.

El orden de depositación hasta los 2,20 m de profundidad corresponde a estratos artificiales, que resultaron del desalojo de material orgánico producido en el área de cocina, con intrusiones de elementos de construcción (fragmentos de ladrillo y teja). Los siguientes dos niveles suponen posibles deslizamientos de tierra desde la ladera colindante, que cubrieron la superficie con 30 cm de nueva depositación estratigráfica. Se presume que la causa principal de este fenómeno pudo ser el exceso de lluvia combinado con alguna erupción volcánica, inferencia basada en el contenido de pedazos de piedra pómez en la tierra. El aluvión cubrió el estrato original del sitio, referido como «estrato de tierra oscura con puntos blancos (piedra pómez)», donde aparecen dos intrusiones de moldes de poste. La excavación estableció como principal indicador una diferencia práctica en el reconocimiento entre estratos naturales y artificiales. La compactación del suelo diferenció los dos tipos de depositaciones; el artificial es el de resistencia suave al trabajo con las herramientas convencionales. La presencia de elementos de desecho en un estrato marca la reutilización de los mismos como relleno.

En el Convento de San Francisco se notó la diferencia en el tiempo entre dos eventos claramente delimitados, teniendo como fecha de cambio 1535. A partir de la construcción de la fábrica, la depositación de estratos artificiales estuvo directamente relacionada con el proceso de edificación. Siendo este último factor, en muchos casos, la evidencia de la evolución diacrónica del sitio. Los documentos históricos y etnográficos fueron el apoyo para la correlación estratigráfica. Toda la información fue registrada en los diarios de campo, que coincidió con el proceso evolutivo de la excavación y el dibujo de plantas.

La metodología en la investigación arqueológica tuvo que ser ajustada a las necesidades que las evidencias requirieron; por ejemplo, en el trabajo realizado en las bóvedas de enterramiento encontradas en la Iglesia de San Francisco. Por varias causas los desechos del antiguo piso de ladrillo, que cubrieron la superficie de la iglesia hasta finales del siglo pasado, fue repuesto y los escombros del anterior piso depositados en las bóvedas del subsuelo, destruyendo en parte los féretros que en ellas yacían. El relleno ocasionó la descomposición de los entierros primarios. En estos casos se empleó el sistema de *decapage*, registrándose una nueva planta cada 5 cm, para un montaje posterior que permita establecer la disposición espacial de los entierros y sus asociaciones.

Con esto se pretende ilustrar, en términos generales, la metodología seguida y sus especificidades, pero, a su vez, la delicadeza del tratamiento frente a las evidencias. Los entierros fueron excavados individualmente, manteniendo un sistema de trabajo en área, con especial atención a las relaciones estratigráficas. La creación de un estrato artificial no comparte un espacio temporal con el inicio y final de un proceso de depositación. Se ajustaría a esta definición en un sentido cronológico, pero el uso de su potencia puede variar en tiempo de acuerdo a las diversas actividades diseñadas en el área. Así, se aparta del axioma, dentro de la práctica métrica de excavación, de «que todos los objetos hallados en el mismo nivel son contemporáneos» .

Evolución del área norte

Análisis de matrices

Al hacer excavaciones arqueológicas en un monumento histórico se establecen métodos de trabajo a campo abierto que implican ciertos cambios a los planteamientos metodológicos tradicionales.

Al poner en práctica la Arqueología histórica, el inmueble presenta imposiciones inmovibles que obligan al investigador a realizar modificaciones y adaptaciones; más aún en el caso de un «monumento viviente», como es el caso del Convento de San Francisco. Así, la práctica de campo mediante pozos de cateo, excavados a niveles arbitrarios, es el único medio posible para la obtención de datos. Estas excavaciones realizadas a «intervalos frecuentes» se transforman en una evidencia ampliada, una evolución de un sistema cuadrulado dentro de una demarcación espacial o transepto.

En varios casos, los pozos de cateo se realizaron tomando en cuenta la distancia mínima al transepto próximo. Éste fue el enfoque general al ubicar las excavaciones, con ciertas excepciones según el inmueble.

Metodológicamente, la construcción de la Iglesia de San Francisco ha sido considerada un evento separado. Esta división con las edificaciones del lado norte del conjunto conventual, se debió a que éstas son de un período posterior a la construcción de la iglesia (AGI, Quito 10, tira 1).

Para el análisis estratigráfico se emplearon los principios establecidos por E. Harris en el diseño de la matriz, que se basan en el ordenamiento gráfico de los diferentes acontecimientos marcados en los estratos. Se mantuvo la relación tanto en sentido horizontal como vertical, distinguiéndose entre lo accionado por el hombre y una depositación natural, dejando clara la relación de la estratigrafía vertical (muros o cimentaciones) con la estratigrafía horizontal.

Al complementar los datos escritos con el levantamiento de plantas y la información de secciones, la matriz adquiere tres dimensiones espaciales: longitud, anchura y altura o espesor, y una dimensión cronológica, como producto del análisis de relación: superposición, correlaciones o partes de una misma depositación original e identificación de contemporaneidad de dos o más estratos.

Para elaborar las matrices se planteó una simbología unificada, luego de observar la recurrencia de un mismo estrato en las diferentes secciones. Se enumeró con el código «1»

al estrato natural, que por sus características o parámetros de identificación coincidieron en los diversos cateos. Con el «2» al estrato artificial, o sea tierra de relleno, y verbigracia con las siguientes denominaciones. Estableciéndose en cada matriz la relación con la estratigrafía vertical. Los entierros excavados fueron ubicados en la matriz por ser, en muchos casos, la evidencia que marcó el cambio de uso espacial en el área norte. Se anotó el número de entierros encontrados en cada cateo, como ejemplo «19-C». La letra «C» estableció la presencia de más sepulturas que no han sido excavadas por encontrarse en los perfiles del cateo; de esta manera, se dejó enunciada la existencia de otras en el área investigada.

El trazo de cinco transeptos, principalmente en el área central (norte), no excluyó la inferencia hacia los límites físicos del área conventual para el análisis de la plataforma natural del sitio. Los transeptos se complementan unos con otros en varios puntos; se obtuvo una visión de los cuatro puntos cardinales usando la depositación estratigráfica de varios pozos de cateo intermedios. La dirección de cada uno de estas demarcaciones, en términos generales, mantuvo una orientación lineal (C, D y E). La excepción se dio con los transeptos A y D, cuya información, por imposición del inmueble, fue complementada por pozos de cateo que se encontraron fuera del trayecto propuesto.

La asignación de letras para la identificación de los transeptos no implicó un orden temporal en la evolución espacial del área conventual ni tuvieron importancia en relación con la evidencia arqueológica. La denominación fue realizada al azar.

Transecto B

La información obtenida de los pozos de cateo 9, 6, 8, 10, 27, 11 y 5, que se encuentran dentro del transecto B, sirvió para obtener una visión clara de la evolución en el aprovechamiento del terreno norte. La evidencia arqueológica de restos culturales y soluciones ideológicas está claramente relacionada con el quehacer arquitectónico.

El análisis global de las excavaciones realizadas en sentido este-oeste, sobre el transecto B, presentó cuatro etapas constructivas, que están delimitadas por la capa natural y los diferentes rellenos. La acción del hombre estuvo relacionada con la planificación de la fábrica y apropiación del sitio, de acuerdo al trazado de los ejecutores de las diferentes etapas constructivas.

Este transecto cubre áreas del Atrio, sección que corre en sentido norte-sur por el exterior del conjunto conventual. El Atrio es, de alguna manera, la plataforma que une la explanada de la Plaza de San Francisco con el área conventual y se halla sobre un desnivel natural, creado por la prolongación de la ladera del volcán Pichincha. Además, es una continuación de la calle Cuenca en el tramo trazado para la Plaza. El acceso a esta área se realiza por tres escaleras, dos laterales y una frontal, para cubrir el desnivel. En este elemento arquitectónico se encuentran todos los accesos al Convento, Iglesia de San Francisco, San Carlos y Capilla de Cantuña.

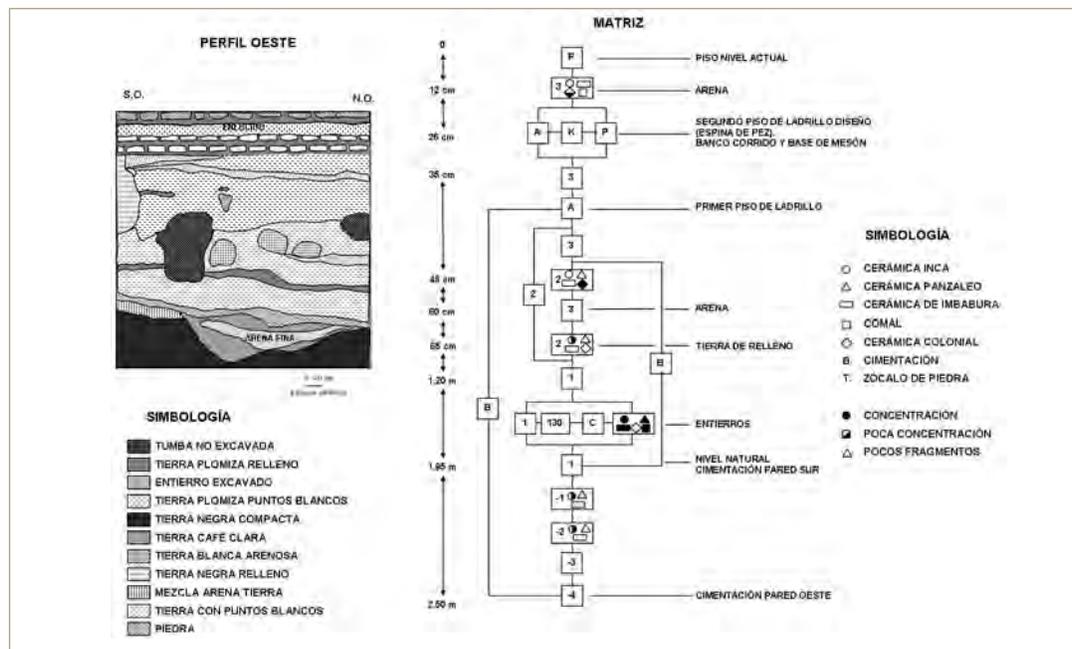
El pozo de cateo 9 se realizó junto a la puerta de ingreso al Zaguán o ante portería del Claustro Principal. El nivel natural del sitio se estableció a 1,55 m de profundidad (1), a este nivel se encontró un piso de ladrillo (A), con replantillo de arena y piedras pequeñas. Se excavó hasta los 2,65 m de profundidad, estableciéndose una potencia de 1,10 m del

nivel natural. Este último estrato tenía una alta concentración de cerámica prehispánica, filtración Inca, Panzaleo y del área de Imbabura y Comales.

La excavación del pozo de cateo 6 se realizó en la esquina sur-oeste, en el Zaguán o ante portería; presentó una secuencia evolutiva de depositación de estratos de relleno sobre el nivel natural, este último se encuentra a 1,10 m de profundidad (1). A diferencia de la excavación anterior, los entierros se hallaban en el estrato natural del sitio. El sector fue rellenado en 50 cm, sellándose estas depositaciones con una capa de arena (3), para luego nivelar la superficie con una segunda capa de tierra de relleno y la colocación de un primer piso de ladrillo (A).

La cimentación de la segunda pared, paralela a la exterior, alcanzó una profundidad de 2,90 m, a partir del primer piso de ladrillo (B). Esta construcción cortó con los estratos artificiales y naturales; al realizar la zanja de pared para la cimentación se destruyeron parcialmente los entierros que se encontraban depositados en el sector. Situación que se repitió al construir la pared sur, que sirve de división de ambientes entre el Zaguán y la escalera principal, donde existe una diferencia de 20 cm entre las dos cimentaciones. Esta última cimentación funciona a su vez como muro de contención en sentido norte-sur, como punto fijo antes del declive de la ladera en esa dirección.

► Gráfico 3
Pozo de cateo 6,
esquema utilizado
para registro de todas
las excavaciones.



El transepto B tiene un sentido paralelo a la crujía sur. Los pozos de cateo 8, 10, 27 y 11 se encuentran alineados junto a la pared de la Iglesia de San Francisco, hacia el interior de la crujía sur. La evidencia recuperada comprobó que el nivel natural (1) responde a un área plana o plataforma, donde existen pocos centímetros de diferencia en los 49,76 m que cubren la extensión de la galería. Se mantuvo una constante en todo el transepto en relación a la remoción y rellenos de tierra. Sobre el nivel natural se depositó una capa de tierra de relleno (2), disminuyendo su potencia en las excavaciones que se encuentran hacia el

oeste. Nuevamente, con carácter intrusivo, se depositaron diversos entierros (1-33; 1-6; 1-8 [C]); extendiéndose estos de forma longitudinal en un área de aproximadamente 33 m, a partir de la pared este del Claustro. No se encontró evidencia de remoción de tierras en la esquina oeste de la galería.



◀ Pozo de cateo 6

Transepto A

Como punto de eje entre los dos trazos en el sector del Claustro Principal, para una relación estratigráfica, se hizo la excavación en el área del Zaguán o ante portería (pozo de cateo 6). Las excavaciones en el transepto A muestran el declive de la ladera en sentido norte, y los grandes rellenos que se realizaron para la construcción del edificio en esta área. Se encuentran dentro de este transepto las excavaciones registradas como pozos de cateo 6 (Zaguán) y 25 y 26 (locutorio).

Para el análisis de la evolución espacial se partió del nivel natural encontrado, relacionándolo con elementos no topográficos —como los entierros— en la puntualización de eventos constructivos. Como quedó establecido en el análisis del transepto B, el nivel natural en el Zaguán se encontró a 1,10 m de profundidad, que continuó hacia el norte en el pozo de cateo 26 y fue definido a 3,20 m. Los niveles superiores corresponden a dos depositaciones artificiales realizadas con tierra de las mismas características que la natural. Esta última nivelación de la pendiente, con dos estratos que cubren 2,10 m de relleno vertical, fue hecha para alcanzar la plataforma natural. La remoción de tierra fue realizada antes de la construcción del Claustro Principal, como lo indican los entierros depositados en este estrato y el material empleado en la construcción de la cimentación oeste sobre las osamentas. Se encontraron dos concentraciones de cerámica claramente definidas entre

los 3,4 y 3,8 m y los 2 y 3 m de profundidad con filiación prehispánica. A partir de esta deposición con tierra de relleno, o sea los primeros 1,50 m de profundidad, se registró la presencia de cerámica colonial.

► Pozo de cateo 26

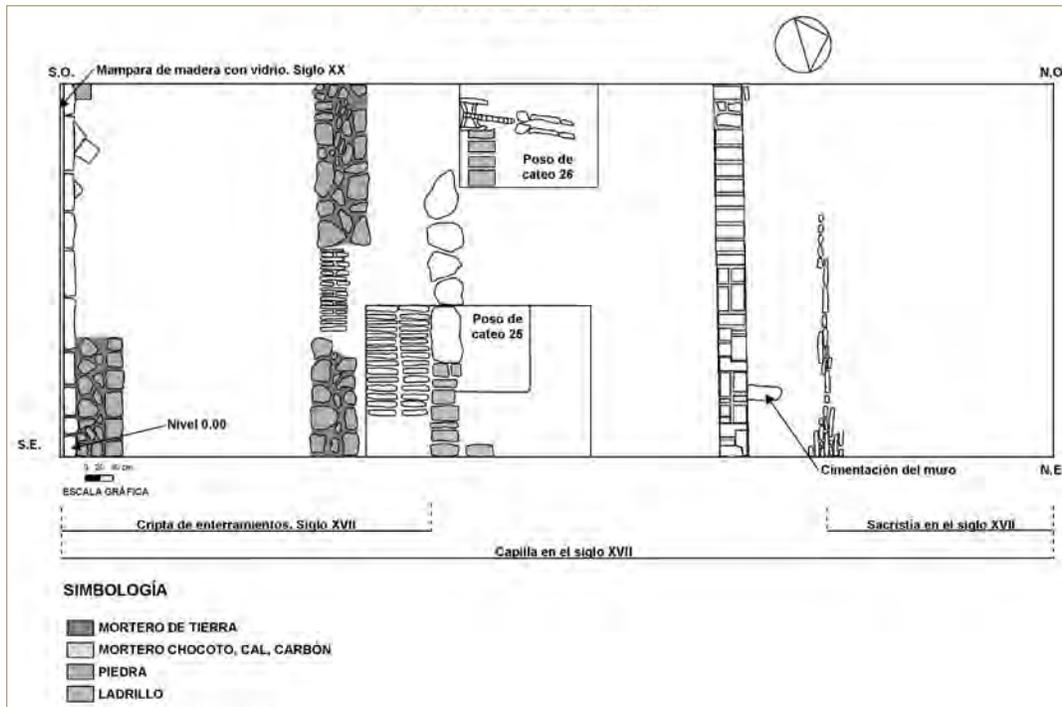


Es posible que la expansión norte, a partir de la iglesia, al ser utilizada como cementerio entre 1535-1567, haya tenido una cierta ornamentación o infraestructura, como un trazo de caminos, pues así lo evidencian varios ladrillos alineados sobre una base o replantillo, procedimiento necesario para asentar un piso (A). Lo que se relaciona con una actividad previa a la construcción de la galería este, al encontrarse 80 cm por debajo de la línea superior de la cimentación oeste (B) e inicio de la pared de ladrillos.

El siguiente estrato (2) fue definido como tierra de relleno, por el contenido de material de construcción que cubre el espacio vertical entre los ladrillos alineados y el final de la cimentación. Lo que se entiende como una acción posterior a la construcción del locutorio, al asociarlo con el basamento.

En el momento de realizar las excavaciones arqueológicas, el locutorio se encontraba en proceso de restauración, cuyo mayor problema arquitectónico fue la humedad, que se evidenciaba en las paredes por un proceso de capilaridad. Dada la magnitud del problema, y el interés arqueológico, se realizaron dos pozos de cateo hacia el centro de la habitación.

El pozo de cateo 25 se realizó junto a la pared este, que corresponde a la fachada del Claustro Principal. Se pudo establecer el nivel natural del terreno a 3,17 m de profundidad (1). Sobre esta superficie se procedió a depositar tierra de relleno para alcanzar la plataforma original y ampliar el espacio hacia el norte. El relleno variaba en su contenido, se trataba de material de desecho de construcción, como fragmentos de ladrillo entremezclado con restos culturales y tierra (2).



◀ Gráfico 4
Planta del locutorio y
ubicación de los pozos
de cateo 25 y 26.

La mayor concentración cerámica se registró entre los 2,80 y 3,20 m de profundidad, que es compartida con la información rescatada en la excavación 26, así como para la depositación en niveles inferiores. La variabilidad se presentó en los estratos superiores. En el pozo cateo 25 se recurrió a nivelar con tierra con alto contenido de desechos de construcción. En los niveles superiores se depositó parte del relleno (fragmentos de cerámica colonial), y se estableció una correlación entre los estratos superiores de las dos excavaciones.

Aquí se tenía, a nivel de las cimentaciones y dentro del diseño especial de la habitación, la construcción de una bóveda para enterramiento. El proyecto de construcción de la bóveda contempló varios factores dentro del campo de la arquitectura, como estabilidad y espacio. La amplia curvatura de la bóveda abarcaba un radio de aproximadamente 2,20 m, en un sistema de cañón corrido; se encontraba en el lado sur de la habitación, ocupando 5,40 m de extensión horizontal por 5,10 m de ancho. El acceso fue delimitado tomando en cuenta el centro del espacio habitacional, marcado por una lápida de piedra que, al ser levantada del piso, descubrió varios escalones que descendían al interior de la bóveda. Para el arranque derecho de la bóveda se rebajó el espesor de la cimentación este de la habitación en 90 cm, hasta una profundidad de 2,33 m. La sección de la bóveda es de 45 cm de espesor, dejando los centímetros restantes como bordillo interno para el ordenamiento de los ataúdes.

En el interior de la bóveda se pudieron apreciar los ataúdes ordenados a los costados del recinto y orientados al norte. Por la humedad en el ambiente, las cajas y esqueletos se encontraban en pésimo estado de conservación, lo que permitió delimitar únicamente los perfiles de la extensión aproximada de cada cofre. En el lado este, sobre el bordillo de

la cimentación antes mencionada, estaban depositados los restos de tres niños, en el lado opuesto dos adultos y en el norte no se pudo definir. En todo caso, está claro que la bóveda correspondió a un sitio de enterramiento familiar.

Como se dijo anteriormente, el problema fundamental de la habitación era la humedad. En el pozo de cateo 26 se tomaron cinco muestras de un mismo nivel para obtener un promedio de humedad. Se estimó la mayor concentración en 85,27% de agua a 1,60 m de profundidad; en los niveles inferiores el índice de humedad decrece paulatinamente. Al comparar esta información con la obtenida en el pozo de cateo 8, donde se depositaron fragmentos de cerámica a modo de drenaje a 1,55 m de profundidad, nos indicaron la presencia ancestral de una bajante de agua a nivel superficial desde las inmediaciones del volcán Pichincha. Con el transcurso del tiempo y las acciones de relleno del sitio con fines constructivos, la bajante fue cubierta y pasó a convertirse en un problema freático. Estuvo claro que la bajante de agua no era un cauce dirigido; por el contrario, su acción se extendía por la superficie de la plataforma afectando a todas las dependencias localizadas al este del Claustro Principal.

Transepto C

Dentro de la metodología trazada, en el sector norte del Claustro Principal se ubicaba el transepto C, que cubría la crujía norte y el Claustro de Servicios. Se identificaron las excavaciones con las siguientes denominaciones: pozos de cateo 1 y 2 (crujía norte, Claustro Principal), 4 (Claustro del Museo) y 20 y 21 (Claustro de Servicios).

Mediante la información obtenida de los pozos de cateo se pudo establecer los grados de descenso de la pendiente natural al norte del conjunto conventual; a su vez, se comprobó la planificación espacial que obligó a los arquitectos del siglo XIV a tomar medidas de compaginación de eventos de acuerdo a la topografía natural del sitio.

La galería norte está dividida en varios ambientes. En la esquina noreste se encuentra la escalera de ascenso al segundo nivel del Claustro Principal, diseñada en tres tramos. A continuación, partiendo del nivel del Claustro, se encuentra el tramo que desciende hacia el patio del Claustro del Museo, que se halla en un plano inferior a la traza general de la fábrica.

Hacia la esquina noroeste de la galería existe un portón que controla el acceso a la parte posterior del Convento, (Claustro de Servicios, Colegio de San Andrés y Huerta). En este espacio de circulación convergen la escalinata en forma de caracol y el pasadizo lineal que conduce a las instalaciones posteriores.

El pozo de cateo 1 se excavó en la habitación de la galería que colinda con el portón mencionado. Se delimitó la excavación junto a la pared oeste, donde se notaba una mayor incidencia de humedad por capilaridad. El nivel natural en este sector del Claustro Principal se encontraba a 2,70 m de profundidad (1). Los siguientes estratos eran de relleno, en algunos de ellos se pudo definir un 90% de material de construcción como ladrillos y tejas fragmentados. En otros niveles se encontraron huesos fáunicos y pedazos de cerámica y piedras de varios tamaños. La cimentación de la pared oeste, con una profundidad de 70 cm, estaba construida sobre un relleno de desechos. A partir del nivel natural, todos

los estratos tenían una concentración de cerámica que correspondía al período colonial, definido su origen tanto por el acabado superficial como por la técnica de fabricación con torno. Se registró la presencia de pocos fragmentos de cerámica prehispánica.

La mayor concentración de humedad fue definida entre los 2,70 y 3 m de profundidad, donde había tres ojos de agua en los 2 m² que cubrían la excavación, que producían el 100 por ciento de humedad. La bajante de agua definida, antes de rellenar el sitio, constituyó un cauce superficial, razón por la cual se construyó un canal con piedras. La evidencia de esta estructura se identificó a los 2,55 m, con una dirección noroeste-sureste. La acción de rellenar sobre la bajante de agua nuevamente obligaba al cauce natural a deslizarse a nivel freático, lo que ocasionó grandes estragos a la edificación.

El Claustro de Servicios está en el noroeste del conjunto conventual. Su disposición arquitectónica le otorga una cierta independencia de los otros Claustros. Su puerta principal en el pasadizo norte evidenció una evolución espacial, que luego fue remodelada al construir bóvedas sobre el pasaje que actualmente une el Claustro Principal con el área posterior. Su acceso a través de un portón con campanario le otorga privacidad al interior del Claustro. En la esquina noroeste se encuentra una habitación anteriormente usada como bodega, luego ocupada como oficinas centrales del proyecto de Restauración, junto a ésta se hallan las instalaciones de la cervecería franciscana. La galería oeste está ocupada por bodegas. La cocina ocupa toda el área sur, con conexión hacia el Claustro de la Sacristía y comedores. En la esquina noreste está la cafetería.

Las excavaciones se realizaron en las dependencias de la cafetería y en la oficina del Proyecto; correspondían a los pozos de cateo 20 y 21.

Siguiendo con el trazo para el transepto, a la cafetería le fue asignado el número 21. La excavación se realizó junto a la pared este, en una extensión de 2,50 por 2 m. Se decidió excavar en este lugar para aprovechar los trabajos de construcción de las cámaras de aireación realizadas por el Departamento de Arquitectura. Al hacer las excavaciones para solucionar los problemas ocasionados por la humedad, en la esquina noreste se encontró una estructura alargada de ladrillo que atravesaba la habitación hacia la pared sur. Esta concentración de ladrillos de 68 cm de ancho, más tarde sería identificada como un canal de agua.

Siguiendo con la metodología general establecida para todas las excavaciones dentro de esta investigación arqueológica, al medir la profundidad de la cimentación los datos de la pared este con la pared sur difieren: la pared sur tiene 95 cm de profundidad; la pared este alcanza 2,30 m. La diferencia se debe a la construcción realizada mediante un sistema escalonado que hizo que esta estructura sirviera, a la vez, de muro de contención. El último tramo de la cimentación era 55 cm más angosto que el resto de la estructura.

Un canal de 68 cm cruzaba la habitación en sentido sur-norte; por la orientación que mantuvo, posiblemente en algún momento sirvió para el desalojo del agua de la pileta central del Claustro de Servicios. Estaba construido con tres ladrillos, uno de base en posición horizontal y dos verticales que conformaban las paredes del canal. La evidencia muestra que, mientras estaba en servicio, era cubierto por un cuarto ladrillo. La parte interior del canal tenía un ancho aproximado de 25 cm y una altura de 15 cm.

La construcción del canal estratigráficamente coincidía con el levantamiento de la pared de ladrillo que tapaba el acceso al refectorio desde esta habitación. La remodelación

o reutilización de este predio podrían tratarse de dos eventos contemporáneos, ya que al construir el canal se debió levantar el piso para cubrir esta estructura.

El proceso de construcción dio paso a la depositación de tierra de relleno con el propósito de nivelar la superficie. Esta erosión acarreó restos de cerámica que corresponden al período colonial, encontrándose la mayor concentración asociada al proceso de asentamiento de las cimentaciones.

El pozo de cateo 20 se realizó en el local utilizado como oficina del proyecto de Restauración. Nuevamente, el problema en esta dependencia fue la humedad. Luego de levantar el piso de madera, colocado en años recientes, se encontró un piso de ladrillo ordenado en diseño *espina de pez*, en el que se notó una alteración en varios puntos, dada por las varias intervenciones que se hicieron para la reparación de esta superficie.

Se realizaron cinco excavaciones, haciéndose un relleno con una potencia de 38 cm en toda el área. Este relleno estaba formado por fragmentos de ladrillo, piedras y otros elementos utilizados en la construcción. La capa natural del sitio se encontraba, en las cinco excavaciones, entre los 95 y los 110 cm de profundidad, conformada por tierra café compacta con intrusiones de puntos blancos.

Transepto D

Para un análisis topográfico del área que cubre actualmente la iglesia y su correspondencia global con otros sectores que conforman el conjunto conventual, se trazó un transepto sobre la nave lateral derecha del templo. Esta delimitación encierra las excavaciones con las siguientes numeraciones:

Pozo de cateo 12:	Nave central junto al púlpito
Pozos de cateo 12N, 13, 14:	Entre arco toral y segunda columna
Pozo de cateo 15:	Entre segunda y tercera columna
Pozo de cateo 16:	Entre tercera y cuarta columna
Pozo de cateo 18:	Entre cuarta y quinta columna
Pozo de cateo 19:	Sobre el crucero

Todos los pozos de cateo fueron realizados con la técnica de excavación por estratos, ya que el área abierta lo permitía. Los pozos de cateo variaron en su tamaño entre los 3 y 7,50 m. El trabajo fue lento por la gran cantidad de entierros y restos culturales que se encontraron en cada excavación, especialmente por el tiempo invertido en la limpieza de los huesos y el posterior dibujo de cada planta.

Dentro del trazado del transepto D, la depositación de los estratos naturales fueron identificados a una profundidad entre los 1,30 y los 1,70 m. La cimentación corría a lo largo de la nave de la iglesia, en el primer tramo entre el arco toral y segunda columna (pozos de cateo 12N, 13 y 14); su ancho se desplazaba al norte, siendo parte del subsuelo de la nave lateral derecha, y no como cadena entre las columnas. En la esquina suroeste del cateo se observó su prolongación que correría, en parte, por debajo de la zapata de la primera columna. No se removió la cimentación de la columna para no afectar a la estabilidad de la estructura de la iglesia.

Al lado opuesto de la misma excavación se encontró la evidencia de una segunda hilera de piedras de similares características a las antes mencionadas; infiriéndose como posible causa de la desaparición del material lítico del primer tramo, su reutilización. En la esquina sureste del pozo de cateo 14, la cimentación forma un ángulo recto en dirección al norte (Claustro Principal), no se pudo establecer su curso porque lo impedía la estructura.

La estratigrafía del perfil sur (pozos de cateo 12N, 13 y 14) demostró el alcance de la depositación natural del sitio desde los 30 cm de profundidad. Infiriéndose un sistema constructivo por abertura de *zanja de pared* de aproximadamente 1,50 m de profundidad para el levantamiento de cimentaciones de cuatro hiladas de cantos rodados. Este muro presentaba un aparejo con las piedras más grandes en los filos y piedras pequeñas de similares características en el centro. Este tipo de cimentación se caracteriza por el uso de mortero de arcilla o *chocoto*, que cubría de manera uniforme todos los intersticios entre el material lítico.



◀ Pozo de cateo 12N, 13, 14

En los pozos de cateo 15, 16 y 18, entre la segunda y quinta columna, se registró un incremento horizontal de la cimentación en 2,20 m de ancho. En este punto se debe anotar que todas las excavaciones se hicieron hasta encontrar tierra estéril; luego se realizaron cortes laterales a las cimentaciones para una observación cronológica completa del sistema constructivo y la evolución del sitio, lo que permitió deducir la reutilización del material lítico. En el caso de estos últimos cateos, el perfil norte de la cimentación con piedras de río y mortero de *chocoto* difería del perfil sur del muro, que estaba formado por piedras de cantera con mortero de cal y arena.

Esta variabilidad en la cimentación entre columnas presentaba un cuadro de reutilización y modificación de una estructura previa a la construcción de la iglesia. La sobreposición de piedras de cantera con mortero de cal y arena fue aprovechada para cambiar por otro concepto y función estructural. La ampliación de la cimentación corrida, original del sitio, permitió la concatenación en el amarre de las zapatas de las columnas, trabajándolas como vigas de atado.

Restos humanos y connotación social

Del análisis realizado a los restos humanos encontrados en la iglesia, en los que fue posible, se obtuvo información sobre sexo, estatura, grupo racial, patologías, esperanza de vida, etc. (Ubelaker s.e.). En esta primera descripción interesa la especificidad de algunos entierros, que no está relacionada con sexo o edad sino a la posición social del muerto. Esta diferencia se observó en la construcción de bóvedas individuales o familiares (pozos de cateo 19 y 12). Estos elementos marcaron una distinción social al separar su espacio mortuorio de áreas «abiertas» donde estuvieron enterradas las personas que pertenecían a las cofradías.

El análisis espacial en la iglesia se hizo en tres momentos cronológicos de deposición. En las matrices de los pozos de cateo 12N, 13, 14, 15 y 16 existen constantes que podrían inferirse a momentos (tiempo) relacionados con la existencia o no de retablos laterales. Así, se observó que en los estratos inferiores los entierros estaban orientados hacia el altar mayor. La población enterrada en cada uno de los espacios se diferenciaba cuantitativamente; es posible que obedeciera al número de devotos que conformaba las cofradías. Se observó una segunda división con una clara orientación hacia los retablos laterales (pozos de cateo 12N, 13 y 14) [15]. En la excavación 16 no existía un período intermedio de orientación, saltándose a un tercer momento. El último estrato de entierros se caracterizó por un desorden de relación con una directriz en cada espacio, dirigiéndose caprichosamente hacia cualquier punto cardinal.

En el último estrato se registró una remoción casi constante del suelo funeral. Cavar el piso de la iglesia representó una desarticulación con el anterior entierro depositado, a este momento estaría ligado un accionar sobre el piso general de la iglesia en el que se reemplazó el ladrillo por la madera, en el año 1883 (AGOFÉ 6.6). Esta última intervención fue precedida por otras para reparar el enladrillado (AGOFÉ 10.32, 10.30, 10.34, 10.52). Sin embargo, el trabajo realizado a finales del siglo XIX consistió en la remoción de hasta un metro de tierra, conjuntamente con osamentas y restos culturales. Las osamentas serían depositadas en la cripta familiar que originalmente fue de Rodrigo de Salazar y luego pasó a ser lugar de sepultura para los presidentes de la Audiencia de Quito; los entierros desarticulados fueron depositados en un osario común, convertido en tal la bóveda de la Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza. La cámara es una construcción de cañón corrido en donde se hallaban depositadas las cajas de exhumación. Se desconoce la asignación específica de sus ocupantes. En todo caso, el espacio fue utilizado hasta comienzos del siglo XX, según la evidencia encontrada en los cofres.

Vale destacar el hallazgo de la pared de ladrillo al excavar en la nave central (pozo de cateo 12); en la que se hizo un boquete y se examinó su construcción. La pared correspondía a la

parte posterior de un recinto abovedado de planta 2,15 por 1,80 y 2,10 m a la clave. El acceso normal se realizaba por un orificio hecho con este propósito en la parte superior, al nivel del piso de la iglesia, donde calzaba una lápida de piedra. Al interior de la cripta había mucho material de desecho. En un nivel inferior se encontraron improntas de ataúdes que cedieron al peso de los desechos arrojados al interior de la bóveda. Por la evidencia cronológica de cimentaciones y entierros aledaños no removidos, se estableció que hubo una construcción temprana luego de la concesión del espacio. En el interior de la bóveda los féretros se hallaban en estado laminar, por lo que la excavación se hizo mediante la técnica de *decapage*.

Junto a la pared sur de la cripta se halló una tabla con varias letras grabadas, indescifrables debido a su mal estado de conservación. Al levantar la madera se recuperó una cruz metálica de doble travesaño y rosetones pentabulados en los seis extremos. Además, se encontraron siete cuentas negras de fondo plano, biseladas con cuatro perforaciones laterales para enhebrar un hilo y atar con otras piezas similares formando un collar. Entre los varios restos culturales se registraron anillos de carey decorados con un rosetón y una sortija negra con una simbología grabada en su exterior. Los anillos tienen diámetros pequeños para ser usados por una mujer, junto a ellos se halló una trenza de cabellos largos.

Se ha mencionado la dificultad de establecer en las exhumaciones una secuencia de depositación, no obstante, se pudo reportar su procedencia y rasgos superficiales. La mayoría de entierros de la iglesia es de ancestro europeo.

El análisis practicado a las muestras de los textiles recuperados, ya sea siendo parte de la vestimenta o del recubrimiento de los ataúdes, hablan del estatus social de las personas enterradas en la Iglesia de San Francisco. En su mayoría se trataba de seda en tejido llano o tafetán, y en algunos casos con hilos de plata. Se utilizó cáñamo para la confección de los cordones a modo de hábito franciscano que llevaban los terciarios, y lino para el tejido de los encajes que decoraban los cofres. La madera utilizada para los ataúdes tiene un amplio margen de variedad: nogal, canelo blanco, cedro y capulí.



◀ Elementos encontrados en la excavación

Las lápidas de piedra fueron retiradas, y fue recién en el año 1926 que se les colocó en las paredes de las galerías del Claustro Principal (AGOFÉ 13.295 B). Se supone que fue en el proceso de traslado que algunas de las losas se destruyeron y no pudieron llegar hasta nuestros días.

En toda el área de la iglesia, a partir de los 40 cm de profundidad, se depositó material de relleno, para luego cimentar líneas guías con ladrillos pasteleros (25 por 25 cm) en sentido norte-sur como replantillo para el entablado sobre vigas de madera, en 1883.

Transepto E

La excavación 28 se realizó entre el arco toral y la segunda columna sobre la nave lateral izquierda. Para el pozo de cateo se delimitó un área de 3,27 por 2,60 m, coincidiendo el espacio a investigar con el centro del retablo. Se siguió con la metodología establecida para las otras excavaciones, esto es, una combinación entre niveles arbitrarios de 20 cm y remoción por estratos. La variabilidad se dio por la evidencia encontrada, es el caso de entierros y estratos de relleno o estériles.

La excavación se trabajó en el intercolumnio, así se pudo observar más fácilmente la cadena de amarre entre las columnas. Esta cimentación fue construida con piedras de cantera y mortero de cal, arena y *chocoto* (arcilla) a una profundidad de 1,47 m. Se cimentó sobre tierra firme del sitio, abriendo una *zanja de pared* de 1,35 m de profundidad, con suficiente anchura para cubrir una medida horizontal que sobrepase por lo menos 35 cm a la zapata del arco toral. La información obtenida sirvió para establecer que el muro se cimentó directamente sobre tierra firme, sin que existiera una evolución o reutilización de elementos construidos en una etapa previa a la edificación de la iglesia.

Los cuatro entierros encontrados en el área y su orientación permitieron inferir un ordenamiento delineado y espacialmente conveniente. Todos los esqueletos mantenían una orientación hacia el retablo de acuerdo a una directriz. La única excepción eran varios huesos exhumados que se encontraban casi a nivel superficial, esta depositación secundaria estaba relacionada con una visible remoción ocurrida al pie del banco del retablo, donde se habían enterrado pedazos de estuco de una pintura mural.

Entre los restos secundarios se encontró una gargantilla confeccionada en una rama vegetal recubierta con textil, un pendiente realizado con textil y cuentas.

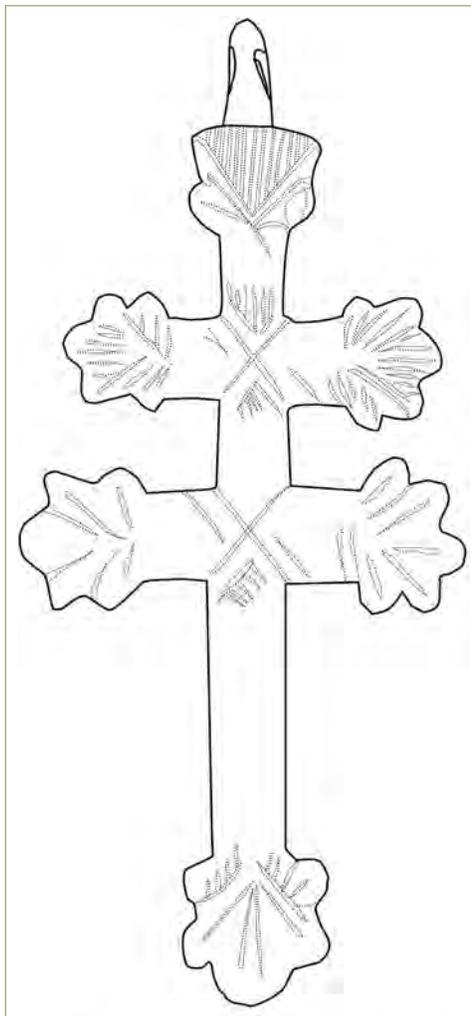
Una historia para ser contada

Se estableció que la construcción de la cripta familiar fue un evento anterior a la deposición de entierros en la nave central. La evidencia rescatada podría estar marcando un nuevo campo de investigación sobre los primeros colonos que se asentaron en Quito, su trascendencia ideológica y evolución a través de los siglos. La evidencia de una joyería con características singulares nos llevaría a campos no tratados en la historia americana y que pueden encontrarse en estrecha vinculación con la española y los cruzados indios.

La evidencia encontrada (pozo de cateo 12) y su singular localización dentro del conjunto de entierros en la iglesia, así como la joyería rescatada, denotaron que sus anales

se hallarían en las historias de caballería y de *hijosdalgo*. Las piezas de joyería fueron encontradas con el ataúd superior. El conjunto consta de siete piedras negras biseladas y una cruz de Caravaca.

La cruz tiene dos travesaños, uno más largo que otro, con líneas incisas simulando una atadura entre el travesaño vertical y los horizontales. Al final de cada uno se forma un rosetón de cinco puntas. Por tradición, la Vera Cruz de Caravaca estaba asociada a la sobreposición de la cristiandad al palacio del rey musulmán en Murcia, España. La tradición de caballería se remonta al *Lignum crucis* o cruz patrialcal que defendieron los templarios en el período de las Cruzadas en el siglo XII. La disolución de la Orden del Templo se dio en el siglo XIV y sus caballeros guardianes de los caminos y la cristiandad fueron perseguidos y juzgados. Posteriormente, se conformaron diversas órdenes al servicio de la corona en lucha contra los musulmanes. Estas órdenes fueron: Montesa, Calatrava, Santiago y Alcántara. Los Caballeros de estas órdenes provenían de la nobleza hispana con un estatus económico superior. Los títulos podían obtenerse en reconocimiento a méritos logrados en defensa de la corona o la fe cristiana. Las historias y leyendas del siglo XIII, asociadas a los Caballeros, adaptadas según el criterio del pueblo llano, se pueden encontrar hasta el día de hoy en diversas advocaciones y nuevas órdenes o logias. El siglo XV trajo consigo a América hombres defensores de la fe cristiana que no fueron necesariamente religiosos.



◀ Vera Cruz de Caravaca

Expansión y transformaciones arquitectónicas

Evolución topográfica y su incidencia constructiva

A partir de la información rescatada de los diferentes pozos de cateo y las depositaciones artificiales conjuntamente con las líneas de nivel topográfico, fue posible deducir la conformación original de la ladera que desciende del volcán Pichincha. Tomando como punto de referencia para el análisis el Punto Dato (0.00) señalado a la entrada de la Iglesia de San Francisco para todas las nivelaciones del conjunto conventual.

La finalidad propuesta al trazar los transeptos para las excavaciones demostró ser un método eficiente para la concatenación de datos y graficación de matrices, permitiendo establecer la relación directa entre las dos líneas de nivel: la constructiva (artificial) y la natural, así como el proceso de intrusiones (cimentaciones, entierros, etc) en las dos depositaciones.

Como se indicó, en el área central se delimitaron tres transeptos en sentido este-oeste (D, B, C) que en varios puntos fueron complementados con marcaciones en sentido sur-norte (A, E). El proceso metodológico a lo largo de la investigación se mantuvo dentro de una constante, lo que permitió una concatenación de los datos dentro de su delineamiento, así como comparar con los transeptos paralelos y transversales.

Antes del análisis de los niveles establecidos para cada área, se debió retomar de nuevo la composición espacial constructiva, que se inició a partir de una cuadrícula central, y las futuras construcciones que aprovecharon uno o dos lados para el siguiente Claustro. En el caso del Claustro Principal la línea oeste del refectorio y sala De Profundis fue aprovechada para edificar los Claustros de Servicios y sacristía; de esta forma se creó un conjunto homogéneo de líneas paralelas a la edificación primaria (Claustro Principal).

La equivalencia topográfica, en cambio, reseñó una plataforma natural para el sector constructivo de la iglesia y parte del Claustro Principal, en el que se dio un cambio a la última observación sobre el transepto C, donde se hallaba una mayor pendiente natural (crujía norte-Claustro Principal).

En el transepto E, delimitado en sentido sur-norte (Iglesia de San Francisco, Claustro Principal y Claustro del Museo), se observó que el sector de la nave lateral izquierda mantenía la línea del nivel natural paralela al punto 0.00. El trazo se extendía hasta la crujía sur del Claustro Principal. El ángulo variaba a partir de la línea de columnas dóricas del Claustro Principal, iniciando un descenso o ángulo de depresión de 14° con una pendiente de 31,10%, con un relleno de 2,37 m de potencia para la construcción de la crujía norte del Claustro Principal.

La información obtenida de los dos últimos transeptos (A, E) apuntaba a un gran proceso de relleno para la conformación de una plataforma artificial en el área central (Claustro Principal). Complementando la evidencia del declive de la ladera se hallaba el canal de agua (pozo de cateo 1) encontrado a una profundidad de 2,50 m con una dirección en diagonal noroeste-sureste, esta orientación respondería al declive natural de la ladera en ese sector, previo a la construcción del Claustro Principal y al accionar de relleno en la esquina noreste.

La relación entre el dato histórico-arqueológico y la evolución topográfica, de acuerdo a las líneas de nivel, planteaba un proceso de edificación en el refectorio, sala De Profundis (cimentación oeste) y Claustro de Servicios (cimentación oeste) que establecería una concatenación de eventos constructivos orientados hacia el oeste, siguiendo una línea de prolongación de la crujía norte del Claustro Principal.

Asumiendo que las transformaciones arquitectónicas dieron paso a un aprovechamiento del área entre la sacristía y Claustro de Servicios, se proyectó la construcción en un futuro del Claustro de Lavanderías. Esta última edificación cerraba el espacio junto a la sacristía a modo de Claustro. La remodelación arquitectónica contempló la construcción en piedra de la escalera de caracol que suministraría una ágil circulación entre todos los Claustros y la iglesia, obteniendo —posiblemente para finales del siglo XVII— una unificación estructural de comunicación entre todas las dependencias. Esta sucesión de eventos estableció una cronología en la expansión espacial de la comunidad hacia el área norte y oeste de la Iglesia de San Francisco.

Como estableció la evidencia entre los niveles natural y constructivo, el área norte de la Iglesia de San Francisco representó un mayor desafío a los arquitectos del siglo XVI, por tratarse de un terreno en declive.

Un cementerio del período prístino colonial

Las características de los entierros del área del Zaguán mostraban rasgos de una etapa previa a la construcción del Claustro Principal, pues estos entierros primarios denotaban la conjunción de lo prehispánico con los nuevos conceptos foráneos en relación al ritual funerario.

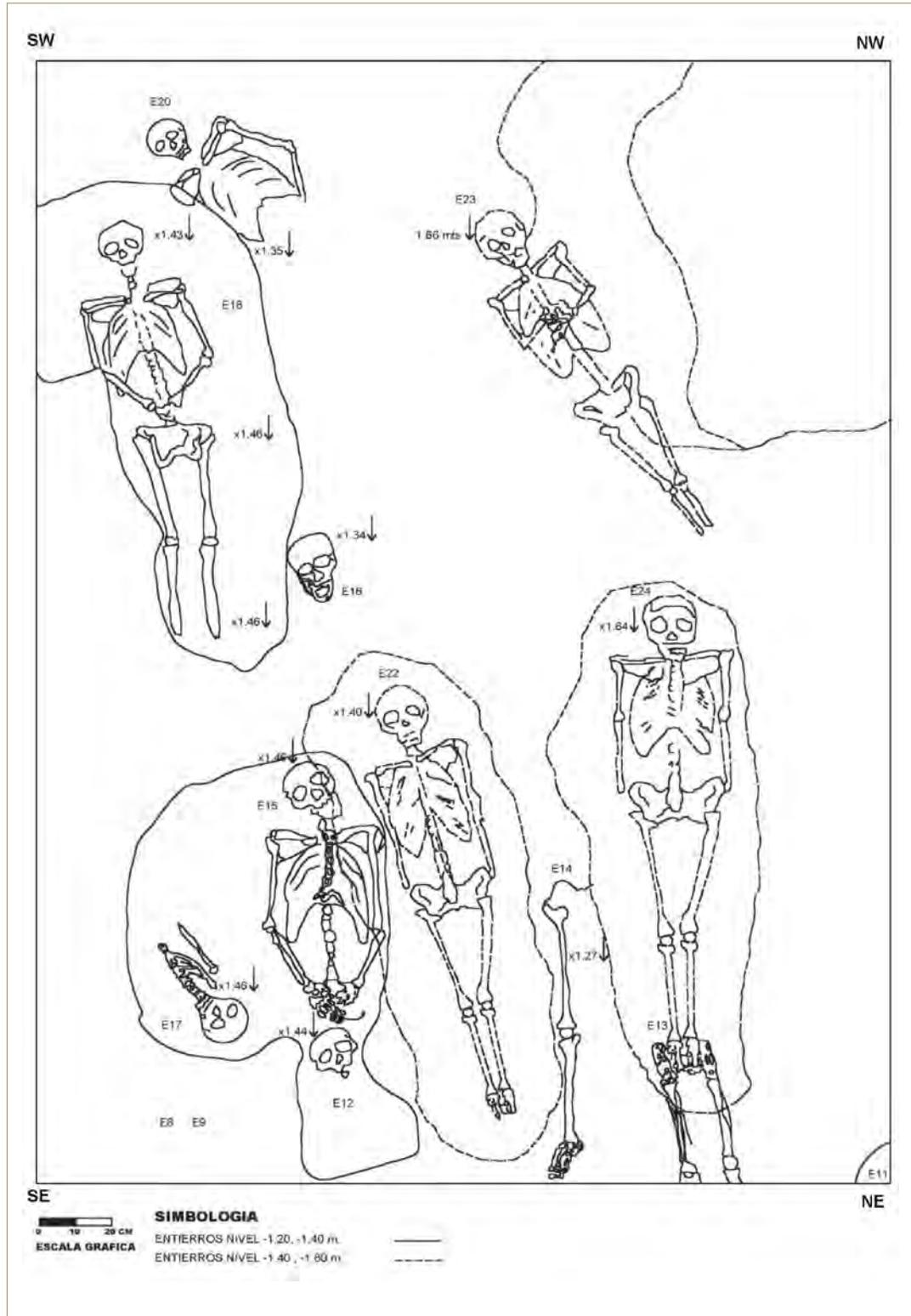
La interrelación de lo nativo con una nueva ideología se encontraría en un período de transigencia e incorporación de los indígenas a través de sus representantes o caciques. Estos últimos compartiendo el nuevo mandato sobre las etnias locales de acuerdo con las políticas de conquista y reorganización del espacio económico-social prehispánico.

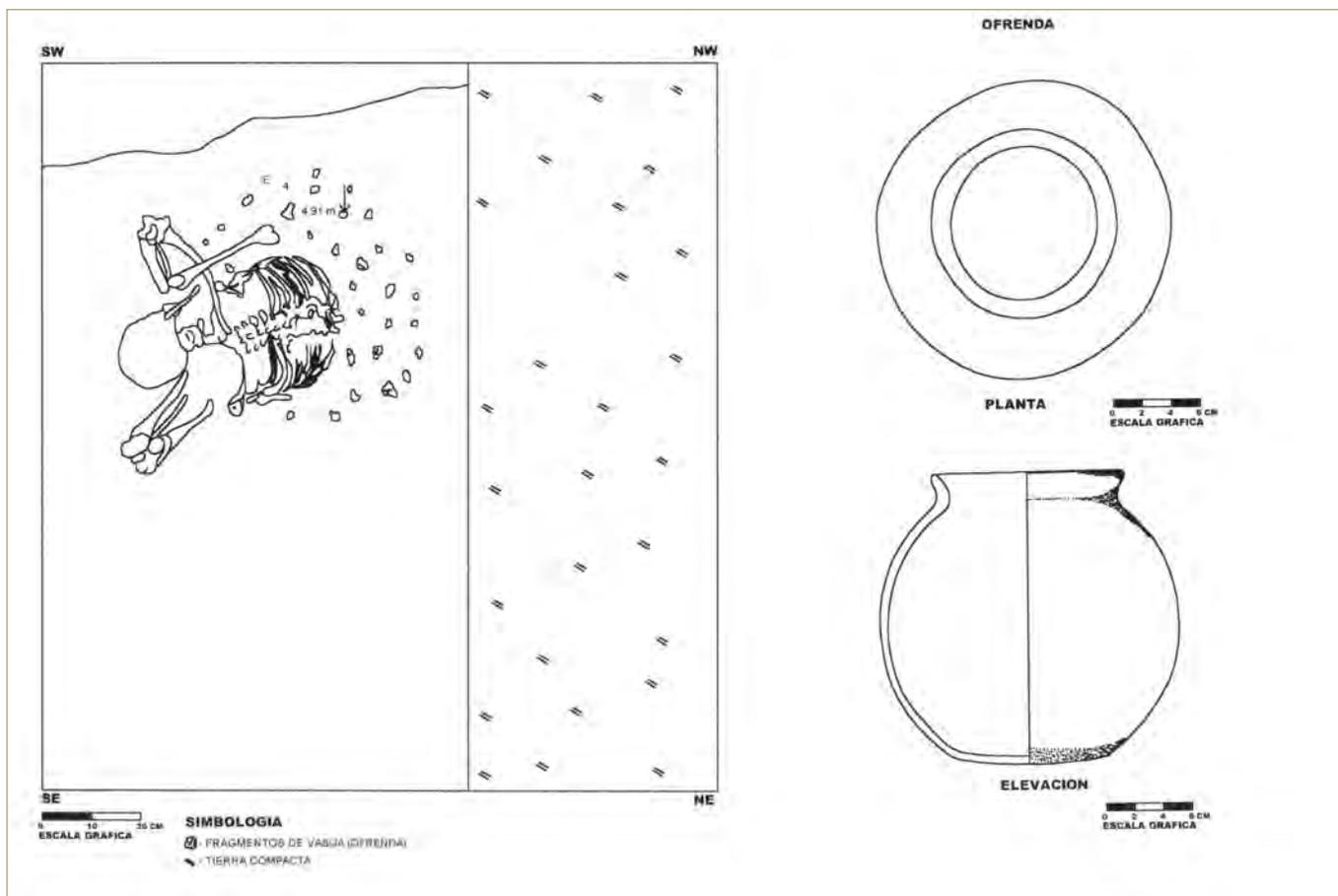
Excavar el sitio para las diversas exhumaciones, en el siglo XVI, dio paso a una remoción del contexto original. En varios casos, los restos depositados en un primer momento fueron removidos parcialmente al realizar una nueva fosa para enterramientos posteriores. Como consecuencia de esta acción, el trabajo arqueológico registró varias procedencias de carácter secundario. El accionar funerario, a su vez, entremezcló ofrendas depositadas junto a los entierros. Sin embargo, la mayor concentración de cerámica de continuidad o de características prehispánicas se encontraban en el estrato natural correspondiente a los rasgos primarios.

Todos los esqueletos fueron depositados de espaldas, con las piernas extendidas, los brazos junto al cuerpo o descansando sobre el estómago con los dedos entrecruzados o una mano junto a la otra. La tierra junto a los esqueletos se encontraba suelta y granulada con pedazos de carbón.

Las diferencias estaban marcadas por elementos del ritual funerario, como es el caso de los entierros registrados E 1 A y E 12 D, este último estaba depositado en un fardo funerario, que es una envoltura realizada con estera o petate luego de cubrir el cadáver con ocre.

► Gráfico 5
 Registro de entierros
 en el pozo de cateo 6





El análisis óseo del entierro registrado E 15 D sugería por la morfología de los huesos y el grado de atrición dental una edad en el momento de morir entre los 20 y 25 años y de sexo masculino (Ubelaker 1990). Junto al esqueleto se encontró una funda o chuspa de piel. En su interior, una placa metálica de forma rectangular envuelta en textil.

El análisis óseo realizado por Douglas Ubelaker, de la muestra excavada en el área del Zaguán (pozo de cateo 6), llegó a conclusiones sobre datos demográficos, estatura en vida, patologías, datos dentales, ancestro racial y comparación con la población prehispánica. Se identificaron treinta individuos «Trece de ellos tienen menos de 15 años y 17 más de 15 años. El sexo de los menores no se pudo establecer en forma confiable. El sexo de 12 adultos fue determinado: tres masculinos y nueve femeninos. El promedio de edad al morir para los hombres es de 25,2 años y para las mujeres de 27,1 años» (Ibid: 1990). La muestra correspondía exclusivamente a individuos de origen indígena.

El área designada para la construcción del primer Claustro de la fábrica franciscana (Claustro Principal) fue destinada inicialmente para cementerio de indígenas, antes de la expansión hacia el norte de la Iglesia de San Francisco. La extensión de este cementerio, según las evidencias arqueológicas, cubriría aproximadamente 33 m a partir de la fachada, en sentido oeste y 36 m hacia el norte. El área aproximada de 1 188 m² se ha delimitado gracias a las evidencias encontradas en los pozos de cateo 6 (Zaguán), 27 (crujía sur,

▲ Gráfico 6
Registro de entierro en
el pozo de cateo 26

Claustro Principal) y 26 (crujía este, locutorio, Claustro Principal).

El *rasgo* registrado como E 10, se encontraba dentro de la descripción de exhumaciones siguiendo costumbres prehispánicas. Esto es, brazos y cabeza entre las piernas flexionadas. No se estableció presencia de material orgánico, pero es posible que para mantener el cuerpo perfectamente articulado se haya recurrido a algún tipo de soporte o atadura para envolverlo. La posición sentada y flexionada en cuclillas ha sido reportada en el sitio Chillogallo (Echeverría 1977), en el área de Quito. La posición del esqueleto podría ser indicativo o elemento de distinción social y reconocimiento étnico.

En la excavación 26 a una profundidad de 4,05 m se registró el rasgo 4, correspondiente a un entierro que se encontraba en posición de cuclillas con una orientación al sureste, la cabeza y brazos se hallaban entre las piernas; junto al esqueleto se encontraron los fragmentos de una vasija globular, que fue restaurada. La colaboración de los caciques y nobles con el poder español les permitió recibir sepultura junto al templo, pero dentro de un ritual de fusión cultural, como lo demuestran los entierros de estos pozos.

Las sepulturas datarían de un período de transigencia, lo que fecharía los entierros entre 1535 y 1570, entendiéndose el mandato eclesiástico como resultado de una macro política que tomó decisiones de envergadura como la acción de construir sobre un cementerio de indígenas y el empleo de numerosa mano de obra para dar comienzo a la división planificada del espacio conventual.

Un cementerio en el Claustro Principal

En el pozo de cateo 8 se excavó la mayor concentración de esqueletos; los entierros habían sido hechos directamente en la tierra, sin féretros; el hacinamiento de esqueletos recordaba a una fosa común. El análisis óseo realizado por Douglas Ubelaker ofreció importantes datos sobre un período de mayor incidencia de muertes por enfermedades infectocontagiosas. Según los datos demográficos obtenidos, habría ocurrido una serie de epidemias entre 1587 y 1590 (Tyrer 1988:24). Es posible que las pestes reportadas por Tyrer no hayan afectado a la población de Quito en igual dimensión y tiempo que en otras ciudades de la Audiencia.

La muestra consta de 33 individuos, 17 entierros primarios y 16 de depositación secundaria. «Los datos muestran una expectativa de vida al nacer de alrededor de 16 años (...), la longevidad máxima llegaba a los 50 años» (Ubelaker 1990:100).

Según la evidencia, los entierros registrados en la crujía sur del Claustro Principal (pozos de cateo 8, 10 y 27) podrían ubicarse en el período de improvisación ante la emergencia, ya que para 1647 el Atrio es ocupado como cementerio. Esto se desprende del análisis óseo practicado a la muestra de este sector: «La muestra del Claustro Principal contiene restos [de ancestro] europeo e indígena» (Ubelaker s.e.).

Cementerio del Atrio

La excavación del pozo de cateo 9 ratificaba el uso del Atrio como cementerio. La secuencia en su designación como tal se hallaría entre una modificación constructiva del Claustro Principal y la elevación de la superficie general del Atrio. Respaldaba esta aseveración

la acción de cubrir el zócalo de piedra tallada con tierra de relleno y que corría a lo largo del área claustral, lo que alteró la planificación arquitectónica original. Cambio que posiblemente se daría a finales del siglo XVI.

La muestra del Atrio, para el análisis óseo, constó de 19 individuos: «un feto, ocho recién nacidos, dos niños entre seis y diez años, dos adolescentes entre 11 y 15 años, dos entre 15 y 20 años y un adulto entre los 36 y 40 años, dos adultos de edad indeterminada» (Ubelaker 1990:32).

La población enterrada fue definida como de ancestro indígena y sería de aproximadamente 2 326 individuos; cifra calculada tomando como base la superficie de 753 m² que cubre el Atrio y relacionándola con el número de entierros por metro excavado en el pozo de cateo 9.

Los cambios arquitectónicos observados hasta el siglo XVII: la construcción de las cochachas dispuestas hacia la Plaza de San Francisco, la construcción de la escalinata central y la reutilización e implementación de otros elementos, conllevaron la remoción del espacio funerario. Los restos humanos removidos fueron depositados en un osario común, construido para estos fines en el subsuelo del nártex de la Iglesia de San Francisco (pozos de cateo 22, 23 y 24). Se construyó una bóveda de cañón corrido de medio punto, en sentido este-oeste, de 6,5 por 3,70 m. El acceso se realizaba por un pequeño espacio marcado en el piso, que debió haber estado cubierto por una lápida. En el diseño y construcción de la bóveda se notó la ausencia de un ducto para despojo posterior de esqueletos, lo que denotó un momento único para su uso. Posiblemente, fue sellada en 1747 con el cambio de piso en la iglesia, el asentamiento de piedras sillares a la entrada de la iglesia y el enladrillado de todo el cuerpo de las naves hasta el crucero (AGOFÉ 10.13).

Finales del siglo XVI, inicio del cambio

Las áreas del Claustro Principal, a finales del siglo XVI, sufrieron transformaciones arquitectónicas, ornamentales y de adecuación por políticas sociales entrelazadas con la cristianización del pueblo indígena. Estos cambios se pudieron observar en las evidencias rescatadas de los sectores del Atrio, Zaguán y locutorio.

En el Atrio se realizó el pozo de cateo 9, entre el Zaguán y la Iglesia de San Francisco, donde las evidencias de excavación indicaron una depositación de tierras de relleno y la asociación con dos pisos de ladrillo construidos con sus respectivos replantillos. El nivel de tierra natural se encontraba a 1,55 m de profundidad; en este primer nivel se encontraron varios ladrillos en posición horizontal y con una base de preparación de pequeñas piedras; posteriormente, se niveló toda el área con tierra de relleno, esta segunda acción estaba relacionada con el zócalo de piedra tallada, que es parte estructural de la pared este del Claustro Principal. El segundo relleno del Atrio elevaba la superficie general al nivel actual.

Por otro lado y con respecto a la portería, recordemos que la devoción de los indígenas hacia el espacio del Zaguán se puso de manifiesto en 1676 con la construcción de un altar fijo y la instalación de puertas de hierro en 1696, estas últimas fueron realizadas por el indígena Cantuña (AGOFÉ 12-1349). En las evidencias obtenidas en el pozo de cateo 6, a 31 cm de profundidad, se encontró un piso de ladrillo con diseño *espina de pez*, con una

orla hacia los filos y la impronta de dos elementos que correspondieron a las bases del altar que se encontraba bajo el cuadro de la Virgen de los Dolores. Este piso fue remplazado en 1843.

La enorme energía constructiva desplegada hasta mediados del siglo XVII, continuó con la edificación de las dependencias hacia el norte (Claustro del Museo):

El Segundo Claustro, a continuación del Principal, comenzó a edificar el 5 de febrero de 1649 y el primer tramo se hallaba concluido el 20 de agosto de 1650, en el provincialato del P. Fernando de Cosar» (Gento Sanz 1942:29).

La edificación tenía una línea de prolongación desde el Claustro Principal, cubriendo un área de 4 110 m. La planificación estructural continuó tal como lo hecho para los Claustros anteriores, utilizando un lado del Claustro anterior. En este sector existía un ángulo de depresión de 10,34 ° y un porcentaje de pendiente de 22,98%, que obligó, en la construcción del Claustro, a romper con esquemas de equilibrio o simetría logrados entre todas las partes para la fachada del conjunto conventual, teniendo como eje central la Iglesia de San Francisco.

La construcción del Claustro del Museo significó un cambio en la circulación interior hacia la Huerta. Hasta 1649 se accedía directamente desde el Claustro Principal. Con la nueva proyección arquitectónica, las galerías este y oeste del Claustro Principal tuvieron una continuidad estructural hacia el norte.

La secuencia establecida mediante las evidencias arqueológicas y arquitectónicas plantea una construcción del nuevo pretil en diferentes etapas, cuya posible terminación fue a comienzos del siglo XVIII. La visión de cambio estructural estaría dentro de un nuevo giro formal del comercio, que justificaría la edificación de las covachas, como sería el de un negocio estable y nuevos ingresos económicos para la comunidad.

La construcción del edificio esquinero, entre las calles Cuenca y Mideros, debió seguir a la planificación del Claustro del Museo. Esto supondría que a finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII el conjunto conventual ya habría concluido su fase arquitectónica, lo que no significó un alto a la mente creadora de sus arquitectos, que emprendieron quehaceres de modificación y obras complementarias.

También se hace necesario mencionar la construcción de la escalera localizada en la esquina sureste del Claustro Principal. Fue diseñada en tres tramos, con dos áreas de descanso o rellenos y vanos central, recubiertos con piedra y ladrillo, destacándose entre el material del piso una losa de 94 por 1,62 m.

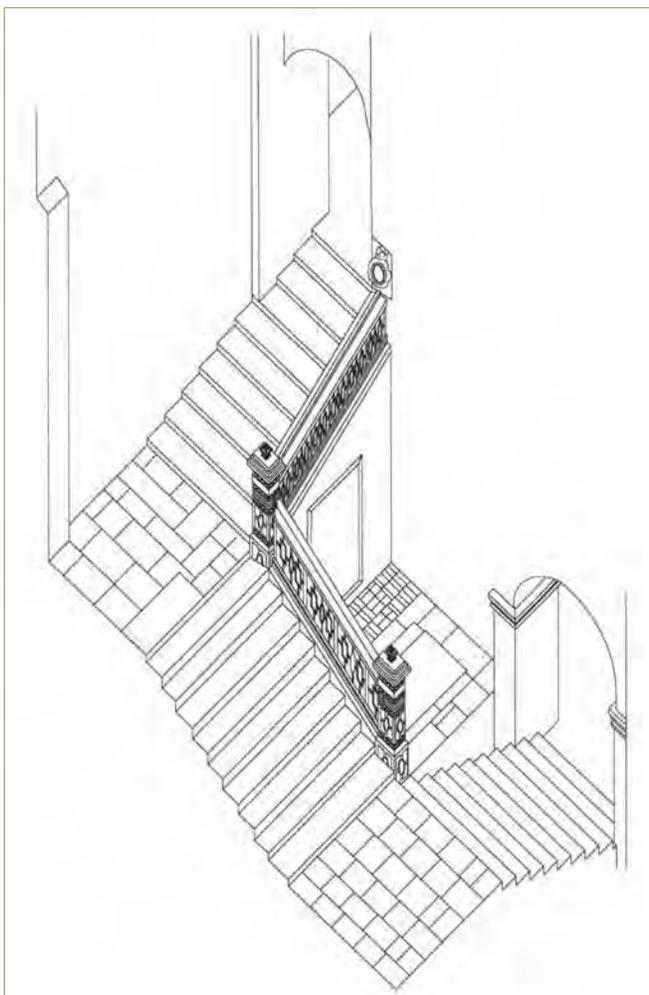
Al levantar esta piedra se descubrió el acceso a una cámara enlucida de 2,17 por 1,72 m, con piso de ladrillo y una esbeltez de paredes de 2,46 m. Parte del techo es una bóveda de cañón corrido en sentido este-oeste. En este espacio se realizó la excavación del pozo de cateo 7, con miras a lograr una posible extensión del área de enterramiento puntualizado en el Zaguán (pozo de cateo 6). Se excavó en el piso de la cámara diferenciando un límite horizontal entre la tierra compacta y la de relleno. Ésta marcaba el punto exacto de extensión hacia el norte de la plataforma natural mediante un relleno.

Junto a la pared norte, a una profundidad de 1,03 m, se encontró el esqueleto de un niño de corta edad. En el análisis de conformación estructural se observó que no existía relación entre la bóveda de cañón y la escalera. Además, en el interior de la cámara

existían dos arcos que no mantenían conexión con la estructura exterior. En la pared este, al nivel del primer descanso, se encontró una ventana que habría sido sellada para la construcción de la actual escalera.

Al analizar el elemento decorativo del Zaguán se notó que los rosetones esquineros no estaban completos. Los repintes en varios puntos no eran iguales para toda el área y sobre el portón de acceso a la portería había un faltante a lo ancho de la pared norte, que estaba disimulado por la estructura de piedra. Algunos de los maderos largos fueron nuevamente rematados, notándose que los empates no fueron logrados correctamente.

Al no existir documentos históricos descriptivos de las áreas del Zaguán y escalera principal, posteriores a 1647, las evidencias encontradas establecieron una clara reutilización del *zaquisimí* dorado de la escalera, posiblemente a finales del siglo XVII; fecha que, a su vez, trataría los nuevos elementos decorativos y estructurales de la escalera sur-este del Claustro Principal, no mencionados por Cosar.



◀ Gráfico 7
Estado actual de la
escalera principal,
vista suroeste



Small white label with illegible text.



Período colonial: continuidad e innovación

Tricotomía Cronológica

El estudio se orientó al proceso de depositación de la cerámica y la sistematización, para establecer una cronología de su elaboración. La interrelación edificación-depositación cultural-subsuelo representó una importante división en el análisis para contextualizar una cronología cerámica. Es esa última conexión la que permitió establecer fechas próximas al período de manufactura de la cerámica.

La fechación de este contexto ha permitido distinguir dos divisiones de fabricación. La primera relacionada con una continuidad en la fabricación de vasijas dentro de cánones prehispánicos; y la segunda, de moldeado similar pero dentro de una amalgama cultural en una misma pieza cerámica, como en el caso de la evidencia del pozo de cateo 6: la decoración incásica exterior corresponde a la división *Huatanay* establecida en el sitio Chinchero-Perú (Alcina y otros 1976).

En los pozos de cateo 6, 8, 9, 10, 11 y 27 se encontró la mayor concentración de cerámica llamada de *continuidad*, por ser una prolongación del período prehispánico hasta una época de nuevas influencias, tanto por su acabado como por su parte formal y moldeado.

La concentración del período prehispánico y colonial, correspondiente al pozo de cateo 6, entre los niveles 1,20 y 2,00 m de profundidad, se definió como «cementerio de contacto» previo a la construcción del Claustro Principal. Por la inicial exigencia constructiva es lógico pensar que la primera actividad implementada luego de la Conquista debió estar relacionada con la producción de ladrillos y tejas en grandes cantidades, para levantar la infraestructura necesaria para los españoles que se afincaron en este valle. Posiblemente, esta actividad limitó el desarrollo de nuevas técnicas en la fabricación de vasijas, lo que explicaría su escasa presencia en la muestra excavada en los contextos tempranos.

El transepto B, con orientación este-oeste, atravesaba desde el Atrio hasta el Claustro de la Sacristía. En el Claustro Principal, crujía sur, en las excavaciones 8, 10, 11 y 27 se observaron tres momentos de sobreposición estratigráfica, que han sido analizados en conjunto con los datos demográficos e históricos. Arquitectónicamente, la construcción del Claustro Principal significó una preparación del terreno y el control de bajantes naturales de agua, como lo evidencia un canal en el pozo de cateo 1 y la excavación en la crujía sur de este Claustro.

En el pozo de cateo 8, a una profundidad de entre 1,20 y 1,40 m, se excavó una concentración de cerámica, definida como rasgo 2; todos los fragmentos se encontraban dispuestos en forma organizada con una intencionalidad en su depositación. Evidencia de un momento constructivo en el sector, para funciones de drenaje y secante del agua que desciende por la ladera del Pichincha, corriente de agua cuya orientación daba a la pared norte de la Iglesia de San Francisco.

La cerámica del rasgo 2 se distinguió por la decoración con líneas entrecruzadas sobre fondo habano o color natural de la arcilla. Características que corresponden al último período prehispánico en la Sierra norte del Ecuador, según las observaciones de Athens y Osborn (1974:59).

La evidencia de esta cerámica norteña excavada en el Claustro Principal, crujió sur, respondía a un contexto de finales del siglo XVI y principios del XVII, lo que planteaba dos atenuantes:

1. Una continuidad en la fabricación de la cerámica local, manteniendo características del período prehispánico.

2. El sitio franciscano como núcleo de representación multiétnico. Analizada la presencia de cerámica del período de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la fabricación de la cerámica Inca persistió dentro de los cánones establecidos en la expansión del Imperio.

En las excavaciones realizadas dentro de la delimitación del transepto A; o sea, los pozos de cateo 25 y 26, la mayor concentración de restos de continuidad se encontró en el estrato de tierra natural del sitio, en el que se depositaron varios entierros de indígenas, previo a la construcción de la crujió este del Claustro Principal. La cerámica de mayor concentración en este sector fue la Inca y la Panzaleo. Existen varios fragmentos de un período posterior como intrusiones en niveles inferiores por remodelaciones e implementaciones arquitectónicas en el sector.

Hasta este punto, el análisis de la cerámica colonial se ha referido a colecciones realizadas con técnicas prehispánicas y depositadas en contextos posteriores a la conquista española.

Desde una visión general, una gran parte de la cerámica encontrada en las excavaciones arqueológicas se ha denominado *cerámica colonial*; la producción alfarera presentaba modificaciones a los acabados superficiales observados en el período prehispánico, como moldeado de la pasta y cambio formal. Esta amplia elaboración de cerámica estaba dividida en varias categorías de acuerdo a la parte formal y el acabado superficial: porcelanizado, vidriado, ocre bruñido, piel de naranja y moldeado en torno.

En lo que concierne a la realización de cerámica en el valle de Quito en este período, es posible que el ingenio de los jesuitas les haya llevado a ser los precursores en la fabricación de vajillas de estilo europeo. El dato más temprano de una producción masiva de cerámica sería el de 1635, presentado en 1987 por el P. José M. Vargas.

Entre los años de 1635 y 1644 la elaboración de vajillas de cerámica, de estilo europeo, prospera notablemente. Este progreso en producción y consumo lleva al Procurador General a establecer precios de venta por unidad.

Los datos históricos que corresponden a la primera mitad del siglo XVII tuvieron gran importancia para puntualizar un período en el que se consolidaron las nuevas técnicas para la fabricación cerámica. Los artefactos debieron seguir ciertos parámetros que permitieron una clara división por tamaño y acabado para catalogar e imponer los precios. La elaboración se pudo separar en menaje de mesa, cocina y uso personal. Así como en la fechación del contexto para el período de cambio estructural del área del Atrio. Está claro que la producción cerámica con técnicas europeas comenzó a finales del siglo XVII, posiblemente en años anteriores el esfuerzo fue dirigido a desarrollar la fabricación masiva de ladrillos y tejas. Inferencia que fue respaldada por el contenido de los restos culturales en los estratos inferiores.

La presencia de cerámica prehispánica decreció en la segunda mitad del siglo XVII. Es interesante anotar que las piezas cerámicas que prevalecieron fueron las que continuaban el estilo Inca y las de la región de la provincia de Imbabura.

La evidencia de depositación estratigráfica estableció, dentro de la cronología de fabricación cerámica, un predominio de la alfarería con características innovadoras a finales del siglo XVII. La representación prehispánica fue casi nula, a excepción de escasos fragmentos. Para el siglo XVII, las vasijas utilitarias sufrieron un cambio total en su forma, comparadas con el período prehispánico. El acabado superficial iba desde un alisado exterior y vidriado interior a simplemente un alisado burdo.

Basados en las evidencias, se planteó una consolidación en la fabricación alfarera de innovación. La elaboración de vajillas de cerámica de diferentes fábricas logró su mayor producción a finales del siglo XVII y en pleno siglo XVIII. Pero esta especialización en el nuevo manejo de la arcilla no dejó de lado la fabricación de tejas, ladrillos y azulejos.

La investigación arqueológica en el Convento de San Francisco no se limitó a una prospección del edificio en su planta baja, sino a la exploración de rincones, escaleras selladas, techos y paredes. Al realizar la investigación de los techos de la iglesia, en los cupulines recubiertos de azulejos verde esmeralda se encontraron reutilizados otros de varios diseños.

Posiblemente, la alta demanda de azulejos para los acabados en la construcción creó una especialización en su manufactura, estableciendo diferencias en el diseño formal de acuerdo al uso en cubiertas o recubrimiento de zócalos. Los últimos fueron profusamente decorados con la misma técnica aplicada a las vajillas y con los mismos diseños y colores empleados.

En los pozos de cateo 1 y 2 la colección de loza fina importada correspondió al 1,42% de fragmentos dentro de la colección total. Las piezas recuperadas eran de manufactura inglesa y española. En los años siguientes, la evidencia obtenida en el pozo de cateo 3 registró un incremento de la presencia de loza fina importada de China, Holanda y Japón; con un porcentaje de 3,72% de piezas procedentes de Inglaterra y España.

En la muestra analizada se notó que cada uno de los fragmentos eran únicos en la colección. Esta característica planteó la posibilidad de piezas individuales, que formaban parte de un conjunto o vajilla, lo que les otorgaría un carácter único y, por lo tanto, su manejo debió de ser restringido, quizá exclusivamente ornamental.

Las importaciones en el siglo XVII fueron divididas en dos tipos: las de uso suntuario y las utilitarias. Los platos, bandejas y afines se agruparon dentro de lo suntuario; en lo utilitario, los envases especiales utilizados para el transporte de elementos líquidos.

Las botijas españolas, luego de cumplir con su función original de envase para el transporte de aceite de oliva y vino desde España hasta América, fueron reutilizadas para almacenar varios productos desde agua hasta pólvora (Holm 1970:273).

Sin embargo, la muestra rescatada en el Convento de San Francisco se redujo a pocos fragmentos de este tipo de vasijas.

Restos culturales de continuidad

Cerámica Inca

Análisis cerámico

El proceso seguido para las excavaciones en los diferentes sectores del área conventual e iglesia permitió el rescate de información sobre su evolución, tanto estructural como de uso singular del espacio. La diversificación del material cultural asociado a contextos específicos, como el caso de los entierros en el área del Zaguán, hizo posible establecer una cronología del uso espacial.

En el caso de la cerámica prehispánica, su dispersión mantuvo una constante dentro de los diferentes sectores de apropiación temprana por parte de la comunidad franciscana. En los años siguientes a 1535, año de fundación del Convento, se procedió a la remoción parcial del sitio, con fines constructivos. Esta remoción, sin embargo, no destruyó los contextos basados en la creación de una nueva estratigrafía artificial. El principio de asociación de los objetos se ve disminuido, pero no desvanecido. Este análisis del proceso de formación estratigráfica en un sitio urbano conceptualiza los principios básicos de la sobreposición, asociación y recurrencia dentro de la Arqueología.

La cerámica Inca tuvo mayor incidencia en la parte central del conjunto conventual, esto es en la iglesia y las áreas de enterramientos tempranos de la clase indígena de los siglos XVI y XVII (Zaguán y Atrio); los restos de la iglesia que representaban el 25,4%, del Claustro Principal el 39,4% y del Zaguán con 27,1%, son los más altos porcentajes de cerámica Inca. En los otros sectores, como el Claustro de Servicios, no se registró cerámica de este período, posiblemente por el desbanque ocurrido en el sector debido a la planificación constructiva que comenzó en 1567. Esta remoción del estrato cultural prehispánico se puede ocultar en la tierra de relleno de los pozos de cateo 25 y 26.

Por el estado fragmentado de la cerámica del Convento de San Francisco no fue posible establecer con certeza una tipología amplia de formas. Se optó por conformar categorías basadas en los tiestos diagnósticos, como aribaloides, ollas, platos (escudillas) y *queiros*. En este sentido, la división de Meyers se adaptó mejor a la problemática de la muestra. En la primera categoría conventual estarían las formas A, B, C y D; en la segunda categoría, E; en la tercera, F; y en la cuarta, la división G de la clasificación de Meyers.

En las provincias, el aríbalo predominaba sobre las otras formas de cerámica. La alta incidencia de esta forma fuera del núcleo del Imperio podría estar relacionada con el aprovisionamiento de alimentos y chicha para las tropas del incario. Su importancia se debe a un aspecto ideológico, pues es el recipiente que contiene el *aswa*, que es un elemento de aproximación personal, hospitalidad y ofrenda ceremonial. Actitudes seguramente practicadas con mayor frecuencia en las nuevas áreas conquistadas, como un paso para formar alianzas locales.

La distinción de aspectos morfológicos para la división E, como el labio recto y el pedestal, fue el principal requerimiento para clasificar las vasijas de carácter utilitario, como las ollas para la cocción. En el porcentaje establecido para esta categoría, solo el 3,27% estaría cumpliendo su función utilitaria en la preparación de alimentos. Esta asociación

sería parte del contexto de la vivienda o del hospedaje temporal, en el área correspondiente a la actual iglesia. El resto de las vasijas se encontraban asociadas a ajuares funerarios en el Zaguán y Atrio, con fechas posteriores a 1535.

En la división de platos o escudillas se optó por una clasificación con cierta reserva, ya que la muestra se encontraba fragmentada, lo que no permitió establecer una más amplia clasificación comparativa. En cuanto a su utilización, se les clasificó como utensilios para servicio unitario, de alimentos sólidos. Dentro del cuerpo cerámico del Convento constituyeron el 3,59%, en el área asociada a vivienda y hospedaje, y el 6,54% en sectores de enterramientos.

Dentro de la última clasificación estaban los *queros* o vasos. La utilización de este tipo de utensilios se podría inferir que estuvieron restringidos a un carácter ceremonial. Dentro del área para vivienda y hospedaje representaban el 0,16%, a diferencia de los asociados a entierros que son el 1,47%. Lo que podría denotar la asociación de este vaso a una elite o un uso restringido a ceremonias funerarias.

Acabado superficial

Para el estudio del acabado superficial la muestra constaba de 612 fragmentos; se pretendió con este estudio establecer patrones de recurrencia en el manejo de ciertas técnicas, asociadas a las formas. La variabilidad del tratamiento superficial podría estar relacionado con la importancia del complejo cerámico Inca y su significado dentro de las políticas adoptadas en las provincias. Así como la utilización de vasijas como parte de su cosmovisión ideológica.

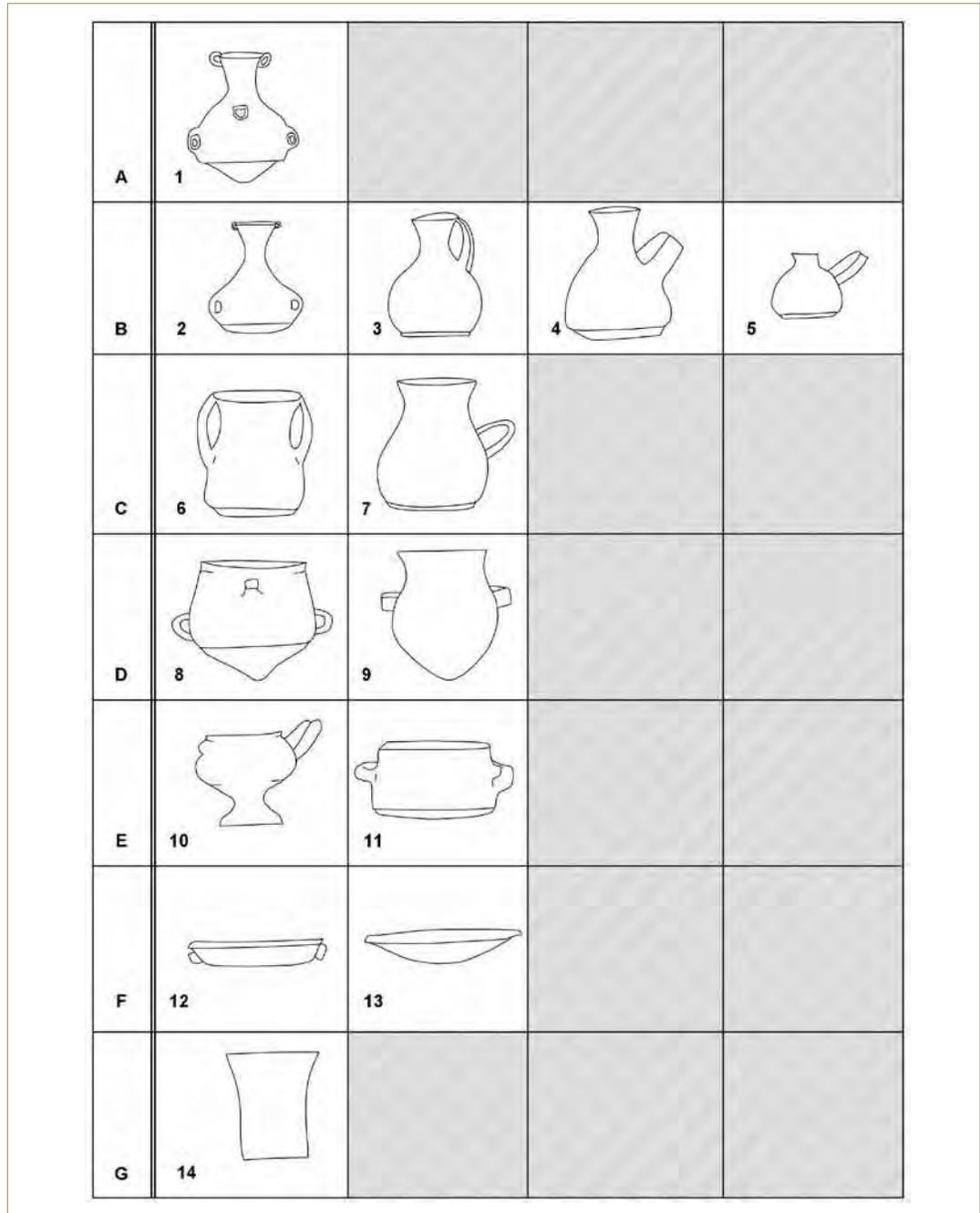
A la cerámica del sitio del Convento de San Francisco, como se indicó, se la clasificó de forma global en cuatro divisiones básicas: aribaloides, ollas para cocción, platos y *queros*. Estas cuatro estarían dentro de la clasificación utilitaria (Bingham 1915; Jijón 1918; Rivera 1976; Meyers 1976; Bray 1990), ya que muchas de ellas han sido encontradas en el Convento como parte del ajuar funerario. En estas últimas no se detectaron huellas de uso utilitario, como sería el hollín.

El grupo más significativo fue del tipo con acabado superficial: exterior engobe e interior alisado (formas 1, 7, 10, 11 y 13, en Meyers: 1976), alcanzando el 34,11%. Se clasificó el material basándose en tres rasgos fundamentales que les distinguen: «mejor calidad de la pasta, un pulido brillante. Otros aparecieron engobados, sobre todo en blanco pero también en rojo o negro» (Ibid: 1976).

En el conjunto cerámico del Convento la forma predominante fue el aríbalo, dentro de un contexto funerario, como son el área del Zaguán y el Atrio, notándose una escasa diferencia entre el tratamiento de superficie, que, en los primeros años después de la Conquista, se mantuvo sin cambios o modificaciones en el empleo de técnicas prehispánicas. Además, se notó que los conocimientos alfareros fueron reproducidos en los sitios provinciales obedeciendo los cánones establecidos en el Imperio.

Dentro del tipo bícromo, la mayoría de fragmentos fueron cuerpos de vasijas. La decoración, en el conjunto conventual, se encontraba solo en el exterior, en diseños geométricos. Predominaban las líneas negras con un punto negro al final y el diseño de filas paralelas con triángulos. Otros diseños encontrados fueron: rombos, líneas verticales,

► Gráfico 8.
Formas básicas de la cerámica incaica.
 Fuente: Albert Meyers, 1976.



horizontales, ondulantes y una combinación de rayas entrecruzadas.

En lo establecido para el tipo bícromo, la mayor recurrencia se encontró en la variedad *negro sobre rojo*, que formaba parte del 22,69% del conjunto cerámico, y es posible que se tratara del grupo con mayor frecuencia; la mayoría de fragmentos dentro de esta división estaba asociada a entierros.

Le siguió en cantidad la decoración *rojo sobre crema*, con diseños en su mayoría

lineales y el *café oscuro sobre rojo*, que tiene diseños geométricos, con el 6,42% cada uno.

De la decoración *blanco sobre negro*, de diseños lineales, encontrados al borde del aríbalo, la muestra fue tan reducida como el *blanco sobre rojo*.

Generalmente, la decoración se encuentra en la superficie exterior o al interior del borde, con excepción de los platos cuya superficie total estaba decorada con bandas y rayas entrecruzadas formando un patrón.

En la variedad *policromo A* se trataba de dibujos geométricos a base de bandas rojas y líneas negras verticales combinadas con otras perpendiculares u oblicuas a las anteriores; presentaba líneas finas, en número de dos o tres, terminadas en un punto grueso. Por lo general, eran de colores rojo y negro sobre fondo natural ante-crema o anaranjado pulido y en ocasiones se empleaba también el blanco. Se ajustaba a la descripción de los diseños encontrados en el Convento; correspondían al 3,73% de la colección.

La variedad *policromo B* era de rombos concéntricos unidos en bandas rojas, líneas rojas cruzadas sobre bandas blancas, entramado negro y rojo, filas de triángulos negros sobre fondo rojo oscuro. Diseños que se repetían en la colección conventual; constituían el 1,79%.

Cerámica Caranqui

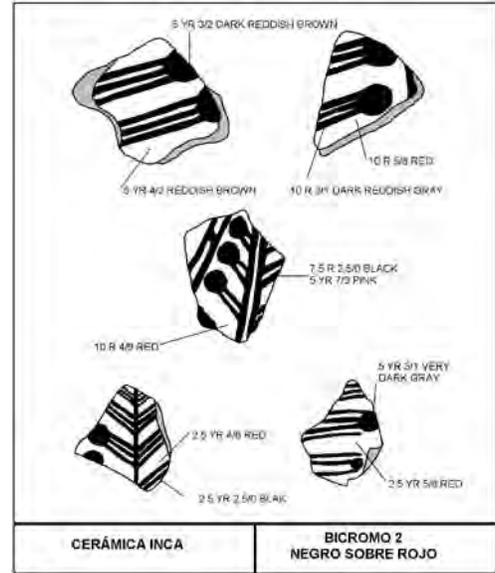
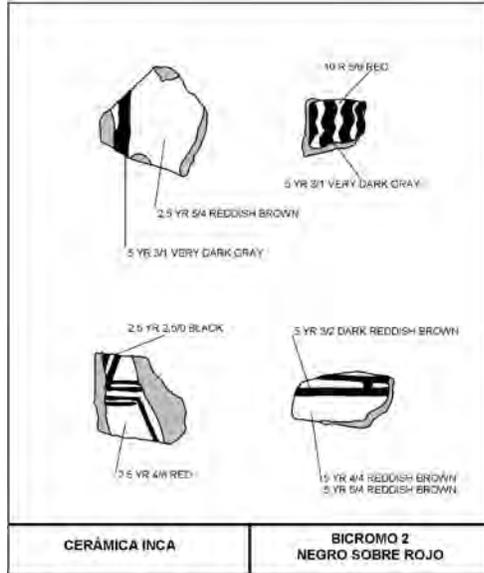
ANÁLISIS CERÁMICO

Durante el estudio se excavaron restos culturales que fueron identificados con el área norte de las actuales provincias de Pichincha e Imbabura o área Caranqui, muestra que se ha denominado *de continuidad*, entendida como la presencia de manufactura cerámica con características prehispánicas.

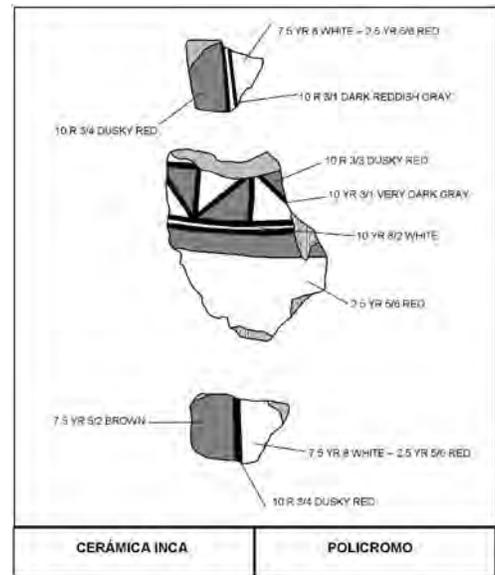
La escasa investigación arqueológica en el norte de las provincias de Pichincha, Imbabura y Carchi no permitió una clara delimitación de las fronteras culturales o de la región Caranqui, pero se retomaron las clasificaciones llevadas a cabo por varios investigadores. La cerámica fue dividida en cuerpos decorados y bordes. El material se hallaba muy fragmentado, por lo que no pudo obtenerse formas completas, y la fechación estaba relacionada con eventos de apropiación espacial por parte de la comunidad franciscana y al levantamiento estructural de ciertas áreas del conjunto conventual.

La enorme remoción de tierras que conllevó la construcción ocasionó alteraciones, no solo en la conformación topográfica original del sitio, sino también en las bajantes naturales de agua que descienden desde el Pichincha. El amoldamiento del terreno trajo consigo implementaciones estructurales que aseguraban el correcto funcionamiento de la estratigrafía vertical. Éste sería el principio seguido para depositar un estrato de fragmentos cerámicos perfectamente ordenados. Esta concentración fue excavada en el pozo de cateo 8. La función del estrato cerámico sería la de secante, porque produciría evaporación a través de los fragmentos, resultado imposible de conseguir al rellenar el sector con otro material; esta acción sería complementada con la creación de un acceso fácil para el desplazamiento de la corriente de agua o su encauzamiento.

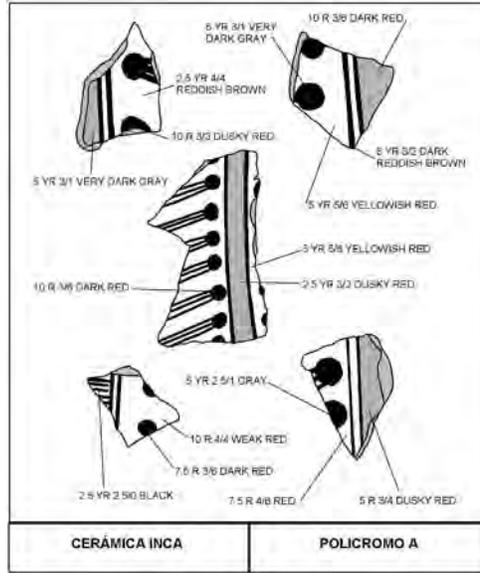
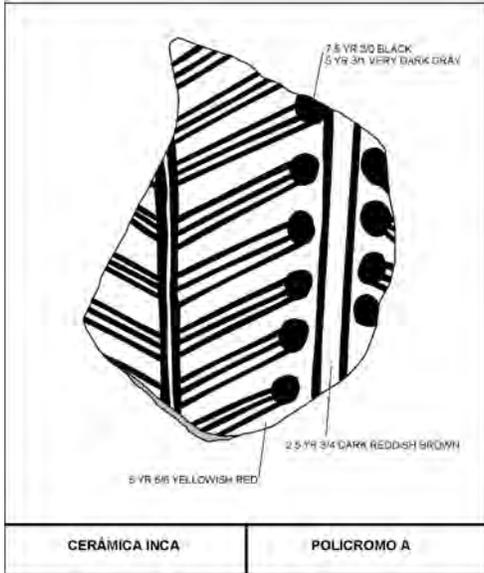
► Gráficos 9 y 10
Cerámica Inca



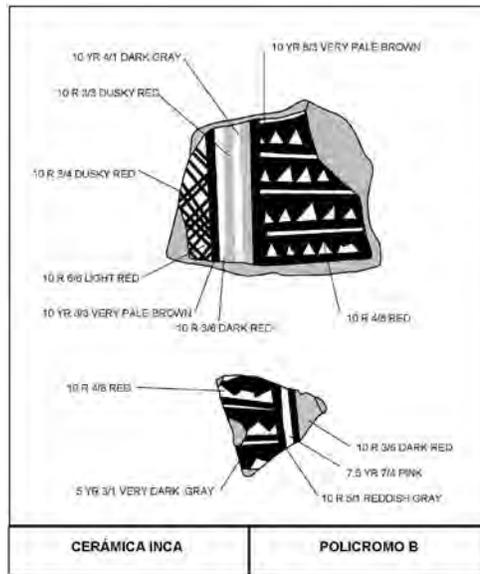
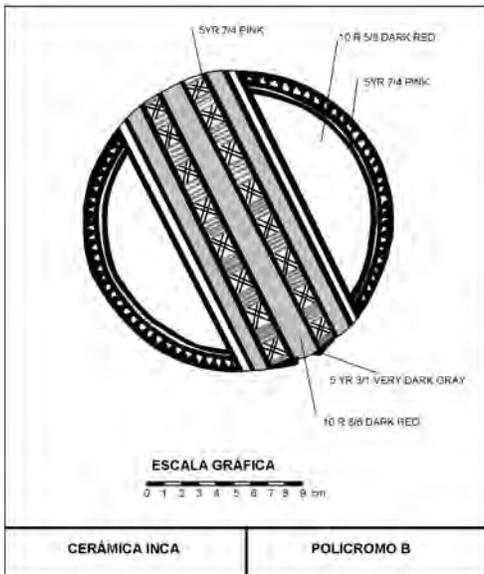
► Gráficos 11 y 12
Cerámica Inca



En los histogramas de los pozos de cateo 6, 8, 9, 25 y 26, de los primeros años de apropiación espacial con la construcción de Claustro Principal, se evidenció un progresivo incremento en la depositación de restos culturales del área Caranqui, de mediados del siglo XVI y comienzos del XVII. Esto debió responder a una mayor presencia de personas de una misma etnia y a su capacidad de fabricación y uso de estas piezas cerámicas. Los restos culturales Caranqui tuvieron relación específica con la construcción de este Claustro, pues existió el antecedente de la solicitud de la comunidad franciscana pidiendo «cincuenta mitayos por ocho años para la fábrica de la dicha casa e yglesia con que lo ocupen en esto presisamente» (AGI., Quito 10, tira 1).



◀ Gráficos 13 y 14
Cerámica Inca



◀ Gráficos 15 y 16
Cerámica Inca

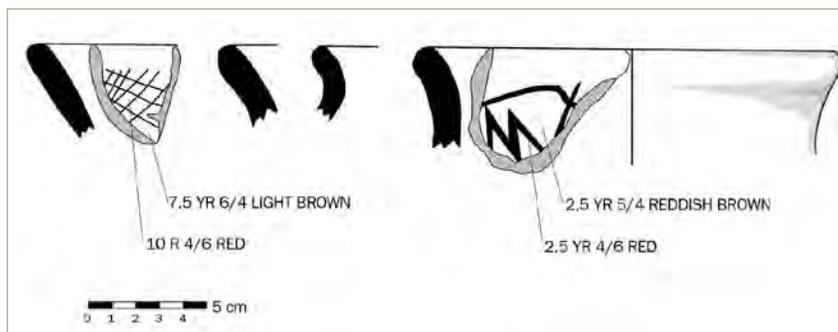


MORFOLOGÍA

Para el análisis formal, acabado superficial y decoración, la muestra correspondió a los pozos de cateo 6, 8, 9, 25 y 26 y se tomó en consideración su estado fragmentado. Con un criterio de orientación de los bordes y para establecer la variabilidad de las formas, se la dividió en tres direcciones estructurales: borde evertido, recto e invertido. Esta tipología sirvió para comparar esta muestra con la realizada por A. Meyers en 1981, que dividió el material de Cochasquí en 35 tipos (Meyers 1981:281). El material de la muestra conventual se redujo a 10 formas.

Forma 1

A este grupo correspondieron vasijas con el cuello un tanto recto y corto. «Esta forma de borde puede ser enteramente adjudicada a una determinada forma de vasija, que es la de las asimétricas u “ollas zapato”. «Pueden estar relacionadas a cuerpos esféricos y base redonda» (Meyers 1981:236).



◀ Gráfico 17.
Cerámica Caranqui:
forma 1

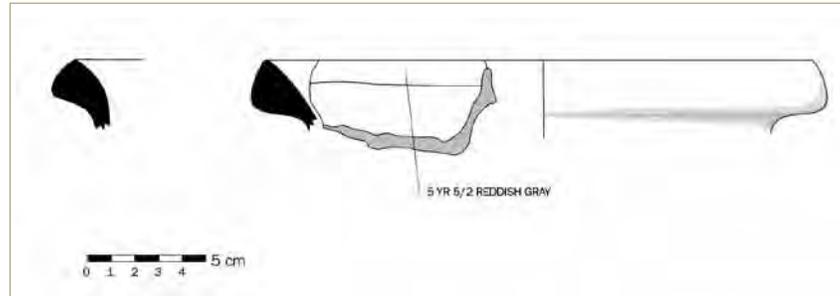
Se registraron bordes con y sin decoración. La decoración puede iniciarse directamente desde el labio, con líneas entrecruzadas y orientadas en forma vertical a la vasija. En el caso del borde con mayor inclinación al exterior, la decoración se realizó en forma zonal con una banda engobada, que es el fondo del resto de la pieza, y con las líneas entrecruzadas delimitando el diseño. Constituyó el tercer grupo más numeroso con el 13,90% en la colección Caranqui, pues se la considera una cerámica utilitaria de larga vida.

Forma 2

Dentro de este grupo estaban las vasijas de cuello largo, borde evertido y labio redondeado. La prolongación de la escasa curvatura del cuello, continuaría en un vientre ligeramente redondeado. Existió una variedad en el tamaño, registrándose el diámetro de la boca más pequeño con una media de 12,26 cm y un máximo de 22,6 cm. La moda en el segundo grupo es de 24 cm.

La tendencia en este grupo fueron las vasijas sin decoración, únicamente alisadas. Sin embargo, se registró el 13,88% de fragmentos de vasijas decoradas y el 86,11% sin decoración. El diseño es de líneas entrecruzadas sin un patrón, que nacen desde el labio o el cuello de la vasija; con una variedad de tonalidad para las líneas, pero siempre dentro de la gama de marrones.

► Gráfico 18
Cerámica Caranqui:
forma 2



Forma 3

El grupo consistió en un borde evertido casi horizontalmente y engrosado, que acaba puntiagudo o se ensancha en forma ligera hacia el final y que tiene aristas algo redondeadas. Como ejemplo de la forma de vasija se ofreció un ejemplar conservado completo, ventruado, de base redonda o casi puntiaguda, hombros levantados y cuello casi cilíndrico (Meyers 1981:241).

La clasificación de Cochasquí estuvo asociada a la Fase I, sin continuidad en las depositaciones posteriores.

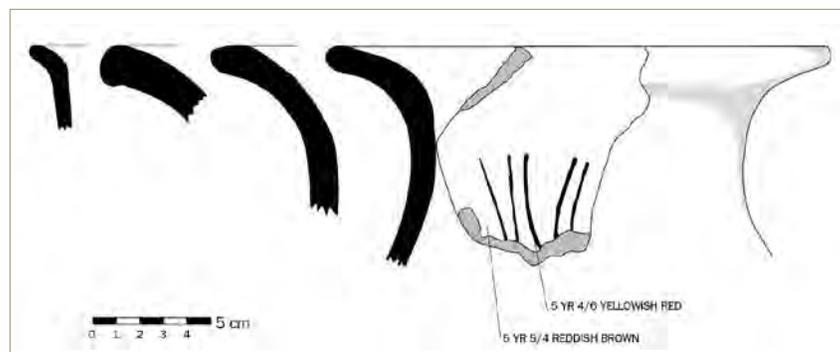
Forma 4

La forma de estos bordes tiene una ligera orientación evertida; sigue una prolongación a un cuello recto y el labio redondeado. La forma del cuello sugiere una vasija alargada, posiblemente con base redonda o anular.

Se hacen evidentes restos de hollín en varios fragmentos, lo que supondría la utilización de las vasijas para cocción; la base terminada en punta no sería la indicada. Sin embargo, dentro de esta división existen bordes decorados que corresponderían a vasijas para almacenamiento. Los fragmentos decorados representan el 9,30% y los no decorados el 90,69%. El diseño continúa con el patrón ya establecido para las otras formas de líneas entrecruzadas, partiendo desde el borde o cuello. El trazo de las líneas ha sido realizado de forma libre, sin mantener un orden aparente.

Los bordes con restos de hollín tienen 17 cm de diámetro. El grosor de la vasija es de 14 mm en la parte más ancha y el mínimo es de 10 mm.

► Gráfico 19
Cerámica Caranqui:
forma 4



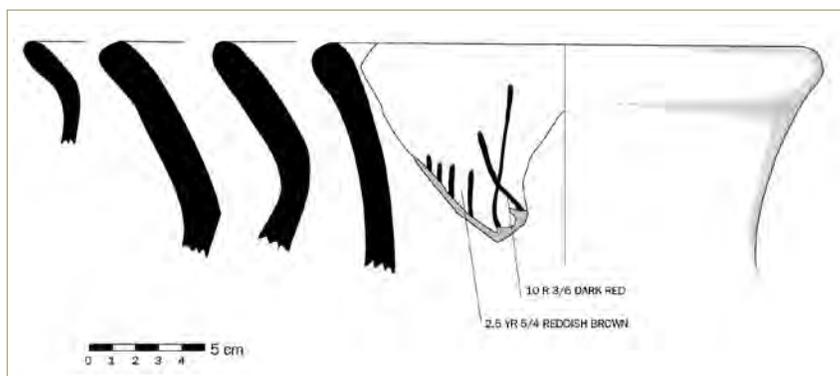
Forma 5

La forma del borde puede ser comparada con un triángulo (Meyers 1981:243) o, desde la parte externa, a una banda sobrepuesta al contorno de un cuello vertical. Forma típica del ánfora con base alargada y de cono agudo. El diámetro del borde de la vasija es de una media de 20 cm. Los fragmentos encontrados en el Convento de San Francisco tenían una banda de color rojizo oscuro que contrastaba con el resto de la vasija.

Forma 6

La forma de este borde denota una relación con una vasija de cuerpo globular. El borde tiene un contorno equilibrado para ser una vasija pequeña. El grosor de las paredes es de 8 mm. La presencia de esta forma tenía un 3,97% de recurrencia. En el sitio Cochasquí la forma estaba relacionada a la Fase II. Según Bray (1990), esta vasija pequeña podría ser parte del conjunto de platos para el servicio individual.

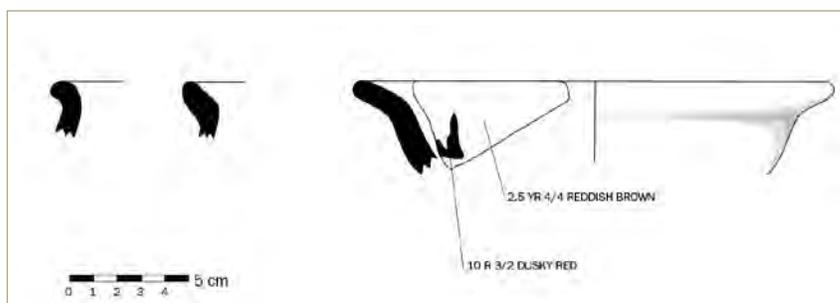
El acabado superficial puede ser un alisado para toda la vasija, y decorado con líneas. El diámetro de la parte superior de la vasija variaría en 3 tamaños: 10, 14 y 18 cm.



◀ Gráfico 20
Cerámica Caranqui:
forma 6

Forma 7

La forma de este borde es restringido a la altura del cuello, continuando hacia el borde con una ligera inclinación evertida. Por la parte exterior estaba decorado con una banda y a continuación con el diseño de líneas entrecruzadas. Del sitio Cochasquí, Meyers reporta que «en algunas piezas el borde estaba decorado con muescas triangulares colocadas en fila» (Meyers 1981:251-252). (Gráfico 21).



◀ Gráfico 21
Cerámica Caranqui:
forma 7

Forma 8

El borde se caracteriza por un triángulo «rectángulo cuyo ángulo apunta hacia arriba» (Ibid:245). Por lo observado en Cochasquí, este borde correspondía a varias formas de vasijas, desde ánforas de base alargada en forma de cono agudo hasta una vasija trípode de «vientre esférico» (Ibid:245).

El borde hacia el exterior se encuentra engobado en forma de banda. El grosor de las paredes de la vasija es de 4 mm y 9 mm al borde. Dentro de este grupo existía una variación del acabado superficial exterior con un diseño de líneas horizontales y, por dentro, una banda engobada al filo del borde.

Forma 9

Un borde evertido con un ángulo pronunciado para el cuerpo de la vasija globular. El borde se ensancha por igual hacia los dos lados. El exterior e interior de la vasija se encuentran alisados, resaltando el borde con engobe. Meyers, en su clasificación de bordes, no registró esta variedad. Bray la identificó con el borde II-E (lámina 5.16:213), atribuyéndole la función utilitaria para cocción.

Forma 10

Este grupo de bordes con acabados recto-cuerpo-redondeado es identificado por Meyers y Bray como escudillas (*bowls*). En el sitio Cochasquí estaba identificada como forma típica de la Fase II.

Bray establece una media del diámetro al borde de 16 cm. Para la colección convencional se registraron dos medias: 17,5 cm y 24 cm. Por la medida de las paredes finas (6 mm) y el filo redondeado habría sido un recipiente ideal para beber líquidos, específicamente la chicha. El exterior e interior de la escudilla tiene un acabado superficial alisado y engobe uniforme.

► Gráfico 22
Cerámica Caranqui:
forma 10



Cerámica Panzaleo

ANTECEDENTES

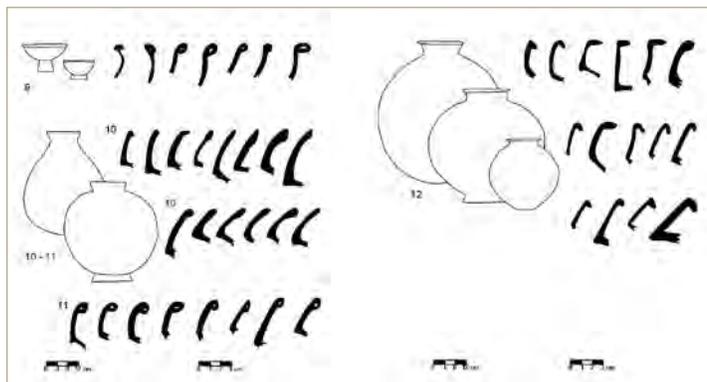
La procedencia del material cerámico conocido como Panzaleo representa para los arqueólogos un enigma parcialmente descifrado. Se sabe que existió desde 420 a. C. (Porras 1975) hasta el período colonial.

La dispersión de la cerámica fina cubre casi toda el área andina, y en todos los sitios el material Panzaleo ha sido identificado como intrusivo. Hasta el momento no ha sido posible ubicar un sitio netamente Panzaleo. Una gran parte de la cerámica encontrada en varios yacimientos arqueológicos fue excavada en asociación con tumbas y material de producción local; esta peculiaridad ha sido interpretada como ceremonial o suntuaria.

En el año 1975 se publicó el trabajo realizado por el P. Porras en el área de Quijos. Como conclusión, propone el sector oriental de la Cordillera de los Andes como área geográfica para el desarrollo del grupo Panzaleo, renombrado como Cosanga. El nombre Panzaleo fue asignado por J. J. y Caamaño en 1920 basándose en varios puntos y considerando que en las actas del Cabildo quiteño «correspondientes al 17 de julio de 1537 y 20 de mayo de 1549, nombraba Panzaleo como un pueblo indígena o un tambo situado a media distancia entre Quito y Mulaló» (Moreno 1981:111), proponiendo que las cerámicas habían sido hechas por artesanos del pueblo de Pujilí (J. J. y Caamaño 1920:81).

UNA VISIÓN COMPLEMENTARIA

La expansión de la cerámica Panzaleo en la mayor parte del actual territorio ecuatoriano, puede entenderse si se la considera como un producto de intercambio. La cerámica, por sus atributos físicos ya mencionados, es fácil de distinguir en una colección. Así, los estudios llevados a cabo en el área de Cochasquí han mantenido una división entre la cerámica de producción local o tosca y la intrusiva o cerámica fina.



◀ Gráfico 23
Tipología Cosanga.
 Fuente: P. Porras,
 1975: 109-110

La cerámica Panzaleo en el Convento de San Francisco se hizo evidente en contextos tempranos del período colonial, se la ubicó en el pozo de cateo 9 realizado en el pretil, en

un nivel entre los 1,80 y los 2,40 m de profundidad, y estuvo relacionada al estilo arqueológico antes de la construcción de la fábrica franciscana. Los histogramas registraron la mayor concentración de cerámica Panzaleo correspondiente al último período prehispánico, conjuntamente con la colección Inca e Imbabura/Caranqui, donde se dio una fuerte caída en la representación cultural a partir del año 1567, siendo estas tres las colecciones más importantes rescatadas en el Convento de San Francisco. Su cuantificación permitió establecer que tan solo la Panzaleo no alcanza una representación significativa luego de finales del siglo XVI; en los contextos fechados en períodos posteriores, esta cerámica apareció en escasos fragmentos.

MORFOLOGÍA

La variabilidad del conjunto cerámico identificado como Panzaleo/Cosanga se pudo reducir a dos formas, como lo ha definido Schonfelder (1981:211). Luego del análisis del material recuperado en el sitio Cochasquí y complementando con vasijas recuperadas en áreas aledañas, la colección fue dividida en: 1. Compoteras con y sin pie; y, 2. Vasijas ventradas con y sin pie. De este estudio de cerámica fina se establecieron 16 formas de bordes, con una diversidad en cada categoría (Ibíd:207).

El más alto índice de frecuencia para la colección Panzaleo/Cosanga se registra asociado al área de enterramiento para indígenas ocurrido a mediados del siglo XVI. Esto es, el actual sector del Zaguán, con un 29,03% del total de la colección. El siguiente índice se relaciona a una segunda área destinada a cementerio de indígenas, como fue el pretil con el 25,80%.

Comales

La magnificencia de un «tiesto»

El significado social de los comales o *tiestos* (como se lo conoce hoy en día), en el período prehispánico y colonial, ha sido tomado en cuenta muy poco en el análisis global de las diversas sociedades.

La muestra cerámica de comales en el Convento de San Francisco en su mayoría estuvo asociada a contextos funerarios, en las áreas tempranas para enterramiento como el Zaguán, locutorio y Atrio. La evidencia cerámica de comales correspondió al 70,75% de la muestra. Las singulares circunstancias para la designación como área de enterramiento a la crujía sur del Claustro Principal incidió en la muestra de comales que es de 4,61%. Esta cifra baja sería representativa de un período de crisis de la población indígena afectada por epidemias, por lo que debió romper con la tradición en los rituales al momento de los funerales.

El concepto general de ajuar funerario se basó principalmente en la asociación con objetos suntuarios o de «valor» para el difunto. Esta valoración material supondría piezas de orfebrería, cerámica, textiles, etc, de fina factura. Sin embargo, el concepto de valor debería entenderse en la representación de la persona fallecida a través de sus pertenencias.

La acción desarrollada alrededor del *tiesto* estuvo asociada a la mujer y sus diversas

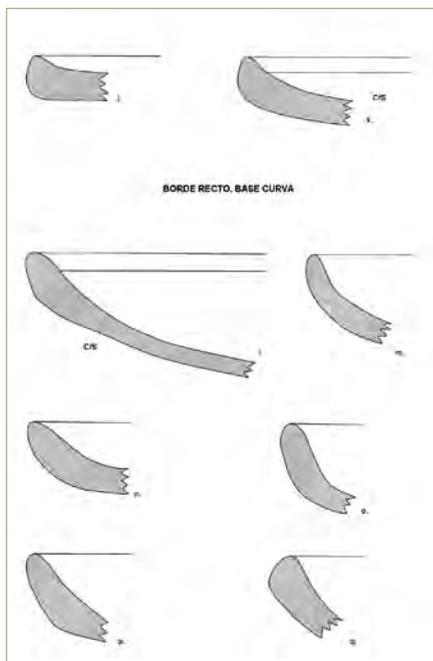
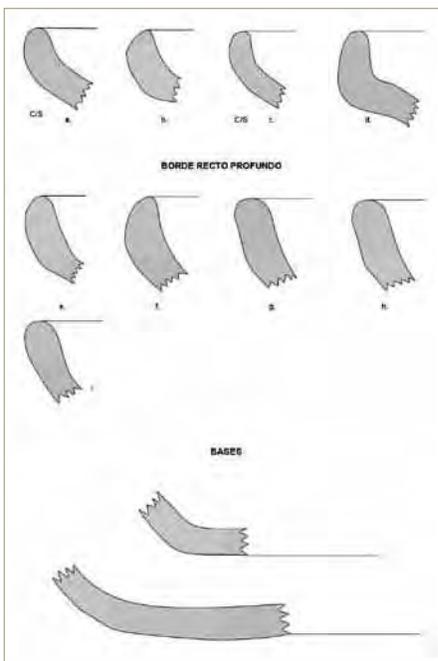
actividades como la preparación de los alimentos y la reproducción de su cosmología social con la manufactura cerámica. Esta última acotación no implica que el resto de la alfarería haya sido realizada por la población femenina. La dialéctica *tiesto*-mujer estaría en concordancia con la evidencia obtenida en los pozos de cateo 6 y 9 (Zaguán y Atrio). El análisis óseo de los entierros en el Zaguán estableció un porcentaje del 30% de mujeres, 10% de hombres y 60% de la población bajo los quince años y sexo sin determinar (Ubelaker 1990).

TIPOLOGÍA DE COMALES

La colección de bordes recuperados en las varias excavaciones del área conventual correspondían en su totalidad a fragmentos. Por esta particularidad se optó por una metodología en el análisis que tomó en consideración solo aquellos fragmentos que mantenían al menos el 10% del diámetro total de la vasija. Este principio permitió una correcta orientación del borde. Las varias categorías de comales fue el resultado de este procedimiento; la orientación de los bordes con relación al cuerpo horizontal y la concavidad plana o convexa del centro y paredes de la vasija establecieron categorías morfológicas amplias.

El comal se encontró entre las vasijas prehispánicas que tuvieron una continuidad en la producción alfarera y en el uso cotidiano durante el período colonial y republicano.

La colección conventual se dividió en cuatro categorías: Borde recto poco profundo; Borde recto profundo; Borde recto base plana y Borde recto base curva. En todos los casos existió la evidencia de hollín en el exterior de la vasija.



◀ Gráficos 24 y 25
Comales

Forma recta poco profunda

Forma A: Las paredes evertidas le otorgan escasa profundidad. El borde es redondo. El espesor de las paredes es, aparentemente, constante desde el inicio del borde hasta el centro de la vasija.

Forma B: La línea de la base se extiende hasta el borde, con una escasa modificación en la orientación a 1,5 cm del filo.

Forma C: Borde redondo ligeramente en punta. Hay un marcado punto de convexión al iniciar la pared del Comal. Por el lado exterior se marca el punto entre la base y el cuerpo de la pared del borde.

Forma D: Borde redondo con un marcado punto de convexión entre la base y la pared del borde. Por el exterior forma una curva redondeada en el punto de convexión. En el interior existe una protuberancia superficial que converge al punto de unión entre la base y el borde.

Borde recto profundo

Forma E: Borde con una inclinación casi vertical en relación a la base. En el punto de convexión entre la base y la pared del borde se forma una cintura que no se refleja en la parte exterior.

Forma F: Un borde grueso con escasa pared de borde. En el exterior se forma un codo en el punto de convexión.

Forma G: Un borde con una pared recta y filo redondo. En el lado exterior se forma una pequeña ondulación que no se registra al interior.

Forma H: Borde ligeramente invertido. El espesor de la base se extiende uniforme hasta el filo del borde. La pared del borde mantiene una forma convexa, fenómeno que se refleja en el exterior siguiendo uniformemente la curvatura interna.

Forma I: Un borde con prolongación directa hasta la base.

Borde recto base plana

Forma J: El borde y la base casi constituyen una sola plataforma horizontal.

Forma H: Por la conformación del borde es una prolongación de la base; este comal tiene una ligera concavidad.

Borde recto base curva

Forma K: El borde y la base conforman un cuerpo ligeramente cóncavo. Hay un leve engrosamiento casi a nivel del labio.

Forma L: La base ligeramente cóncava conforma un solo cuerpo con el borde. Existe una línea de prolongación entre los dos componentes.

Forma M: El borde y la base es una sola línea continua. El labio tiene una terminación ligeramente puntiaguda.

Forma O: La superficie de la base es ligeramente cóncava. La prolongación de la pared del borde se levanta verticalmente. El labio es redondeado.

Forma P: El borde y la base forman una línea inclinada. Por el lado exterior se pronuncia un codo o punto de convexión.

Restos culturales de innovación

Cerámica colonial. Reseña europea

El análisis de la cerámica colonial debió extenderse a la alfarería producida en el período a partir de 1535, con carácter de cambio e implementación de formas, acabado superficial y moldeado. La producción local de cerámica se diversificó con la manufactura de vasijas siguiendo la tradición prehispánica —como se ha presentado en el capítulo anterior—, y un segundo grupo con la implementación de formas tradicionales e innovando la morfología alfarera dentro de conceptos industriales de producción, teniendo como elemento principal al torno y utilizando colores brillantes. A este último tipo de alfarería se le conoce como *mayólica*; término general que tiene sus raíces en Italia para llamar al barro cocido, vidriado y decorado con óxidos metálicos, siguiendo un complicado proceso para la quema de la pieza y su decoración.

CLASIFICACIÓN MORFOLÓGICA

Para la división de la cerámica colonial se tomó en cuenta solo aquellos fragmentos y formas que presentaban un acabado superficial vidriado, decoración en vivos colores y pasta de coloración SYR 5/3 *reddish brown*.

La clasificación se hizo en cuatro grupos, de acuerdo a la orientación del borde. El manejo cerámico según su función fue dividido en utilitario para cocción y para servicio individual. La función fue marcada por el tamaño de la pieza y la presencia o ausencia de hollín, como en el caso de las vasijas de gran tamaño.

La innovación se dio en la implementación de formas europeas, como en el caso del plato tendido; pequeños recipientes con asas, como las jarras o tazas y vasijas de mayor tamaño para el servicio colectivo. El cambio radical se dio en el manejo de la arcilla de textura fina para el moldeado con el torno, acabado superficial con vidriado, horneado y decoración.

La división morfológica se realizó tomando en cuenta la dirección del borde y el acabado superficial. Las categorías en las que se clasificó las vasijas utilitarias fueron: Borde recto (I.a.1, I.b.1, I.c.1, I.e.1, I.f.1.); Borde evertido (I.a.2, I.b.2, I.c.2, I.e.2, I.f.2), y Borde invertido (I.a.3). Todos los tipos se caracterizan por sus anchas paredes, decoradas con vidriado verde, generalmente aplicado en forma libre sobre el borde, y excepciones en las que se hace con vidriado en toda la superficie interior.

La numeración para la clasificación estuvo dada por la utilización, variedad y tipo. Los números romanos antepuestos marcan la clasificación general; por ejemplo: (I) utilitaria (a) variedad y (1) tipo de borde. Con la numeración II, se asignó el menaje de mesa. Dentro de la clasificación de cerámica de innovación, estaban: jarras, escudillas (borde y bases), fuentes, platos (borde y bases). En la numeración III están los apéndices y la IV señala los diferentes diseños en cuerpos (difuso, bicolor, línea recta, compuesto, floral, ondulado, lineal).

A partir del numeral II existe un común denominador: la pasta con coloración SYR

5/3 *reddish brown* y mayólica como denominación para esta cerámica de vivos colores. El análisis de la mayólica concluye señalando los bordes de acuerdo a la dirección.

VASIJAS UTILITARIAS

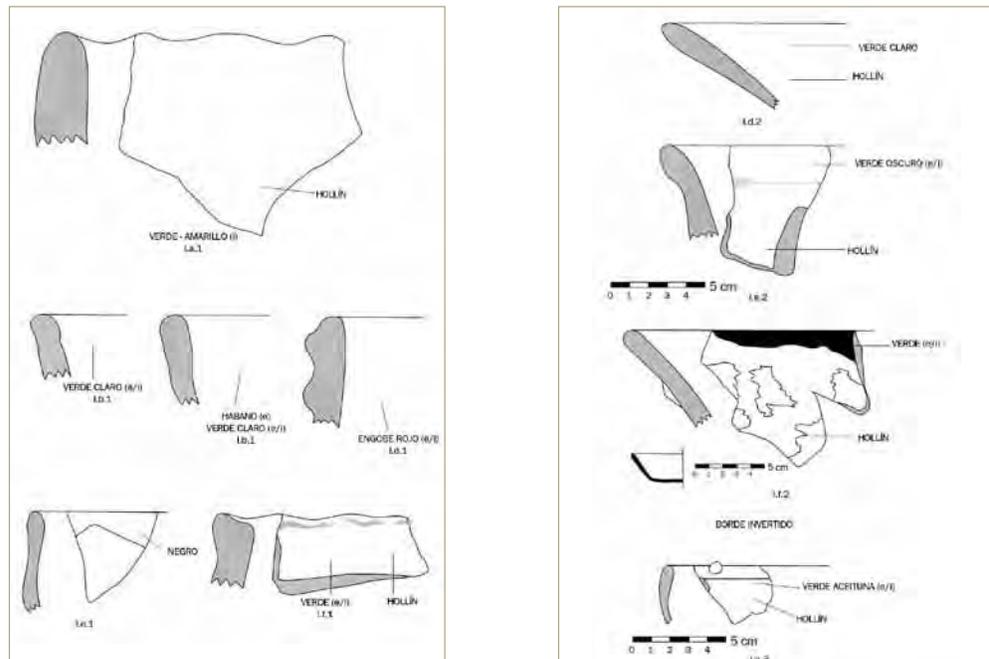
Borde recto

La clasificación de los fragmentos que corresponderían a vasijas utilitarias se realizó según el hollín presente en la superficie exterior. Un común denominador de esta categoría formal es la pared gruesa y en el borde, la decoración de color verde en varias tonalidades. El cuerpo de la vasija debió ser alisado con una decoración zonal de vidriado verde en el borde, en la mayoría de los casos.

Forma I.a.1: El borde es una continuación del cuerpo. El labio forma una línea ondulante que conforma la decoración de la vasija.

Forma I.b.1: El labio tiene una ligera curvatura hacia el exterior, terminando en una forma redondeada luego de una hendidura que se refleja por el lado interno.

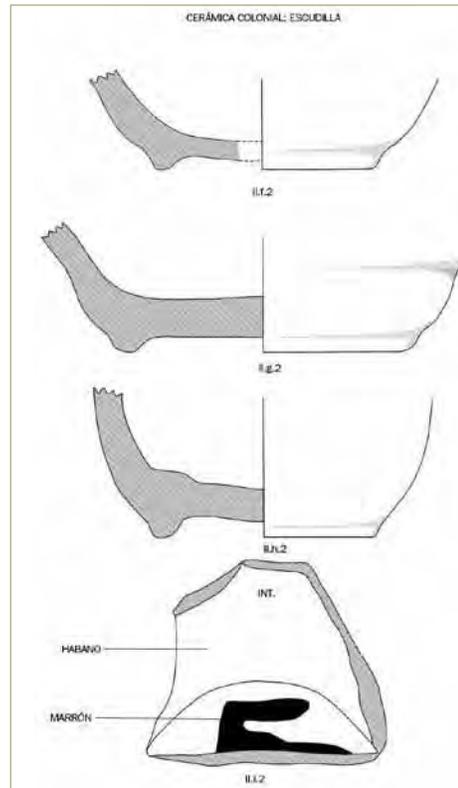
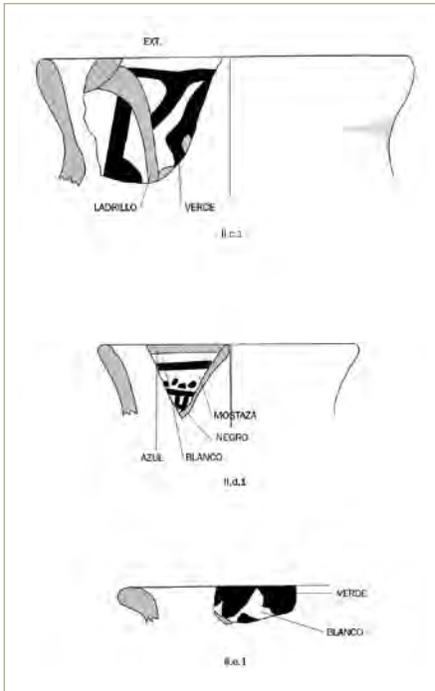
► Gráficos 26 y 27
Vasijas de borde recto,
evertido e invertido



Forma I.c.1: El borde no mantiene un grosor constante, tiene un acabado redondeado casi plano.

Forma I.d.1: La pared interior del borde sigue una línea lisa perpendicular, la variante se da con dos rebabas horizontales colocadas en forma paralela cerca del labio.

Forma I.e.1: Por el interior forma una ligera concavidad; por el exterior, es una continuación de la forma interna.



◀ Gráficos 28 y 29
Bordes de jarras y
sección de escudillas

Forma I.f.1: El borde tiene un acabado o labio redondeado, que se pronuncia al exterior. La parte superior se divide en dos lomos ondulantes.

Borde evertido

Forma I.a.2: Ligeramente convexo, con el labio redondeado.

Forma I.d.2: Hacia el centro del objeto la pared es más delgada, se ensancha de forma paulatina hasta el labio, formando una pared recta.

Forma I.e.2: Se engrosa en el cuerpo de la vasija, para luego afinarse y formar una banda alrededor del borde.

Forma I.f.2: Un borde recto-evertido, con el labio redondeado.

Borde invertido

Forma I.a.3: El borde se ensancha hacia el labio y termina en forma redondeada.

MENAJE DE MESA

Los utensilios o enseres que conformaban el menaje para uso individual se caracterizaban por adoptar formas europeas como platos, jarras, escudillas y vasijas de mayor tamaño. La decoración era profusa en el empleo de colores.

Luego del análisis de los muchos fragmentos, se procedió a compararlos con los diseños observados en los azulejos que fueron rescatados de la cubierta de la iglesia. Los datos históricos sobre la producción de azulejos se remontan a comienzos del siglo XVIII, entre los años 1700 y 1722, con la compra de miles de unidades para el recubrimiento de





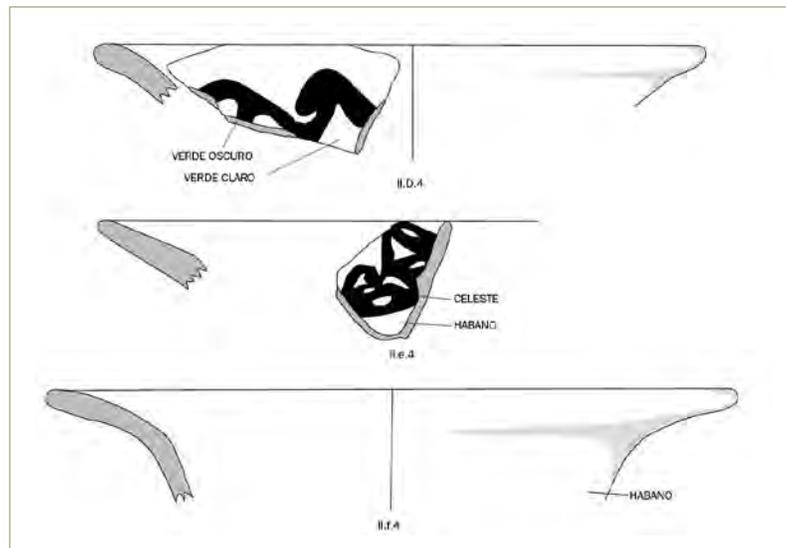
las bóvedas de la sacristía (AGOFE 10-3). La comparación permitió establecer un esquema de alcance en el uso y combinación de los colores.

En un primer momento, el común denominador fue el uso de fondo blanco o crema y la esquematización cromática se redujo a la utilización de dos o tres colores en cada pieza, prefiriendo ampliamente el uso de los colores verde, azul claro y marrón.

En la colección de cerámica conventual se puede observar el aprovechamiento espacial del utensilio, con una división esquemática de decoración que se limitaría, en un primer momento, al ordenamiento de los elementos decorativos siguiendo el patrón formal del utensilio. Esta delimitación se realizó en bandas entre los colores base y la decoración (caso II.b.2; II.e.2; II.a.3; II.g.4; II.i.4).

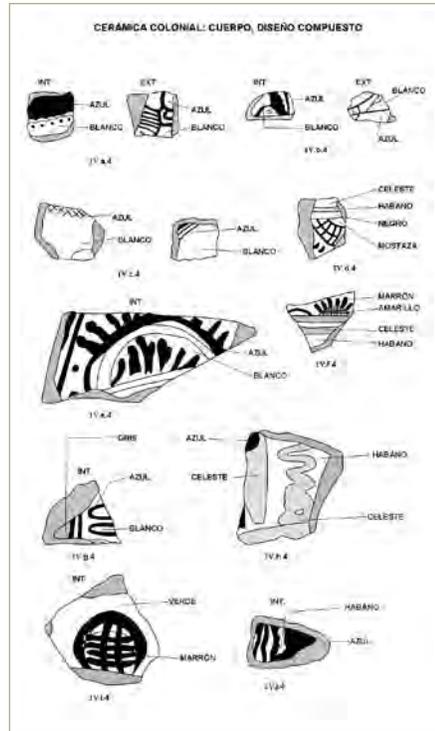
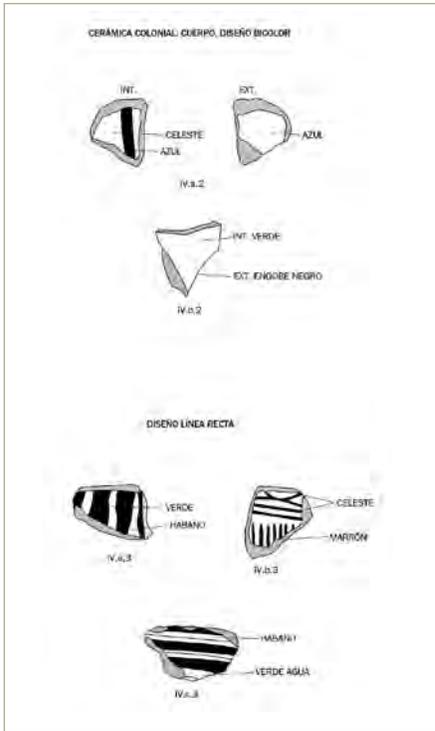
El orden de repetición geométrica y simple podría referirse a una continuación de trazos prehispánicos; igualmente, existe una continuación en la manufactura de clavijas de aríbalo del período Inca, pero vidriadas en amarillo verdoso y habano. Esta continuidad se tomaría como un claro ejemplo de una memoria alfarera y la tradición de un período anterior a la Conquista, que se reproduce con de nuevas técnicas.

► Gráfico 30
Cerámica colonial:
plato

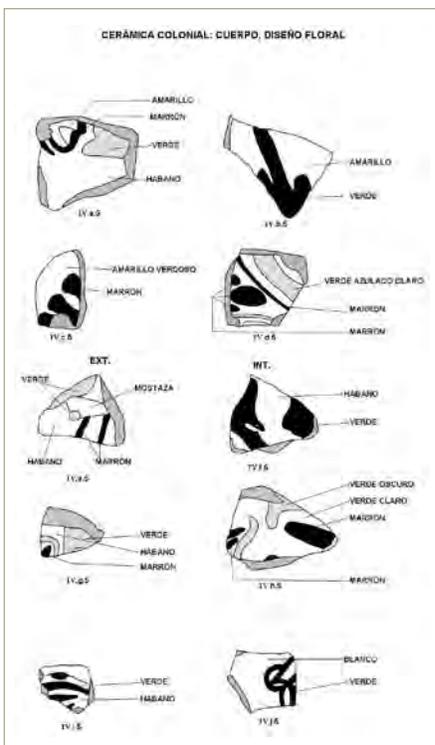


La producción cerámica del siglo XVII se presentó en un período de innovaciones artísticas, tanto para las artes mayores como para las artes menores.

El dato histórico de 1635 refleja la limitada ascendencia que tenía la iglesia sobre la producción alfarera, a diferencia de su influencia en otros campos, denominando únicamente a dos utensilios como «xarro de fraile» y «taza de fraile». Es posible que la adquisición de estas piezas haya sido restringida a una elite de la población, como serían los conventos, en donde los religiosos —en su mayoría— eran europeos o de relación familiar directa con el viejo continente.

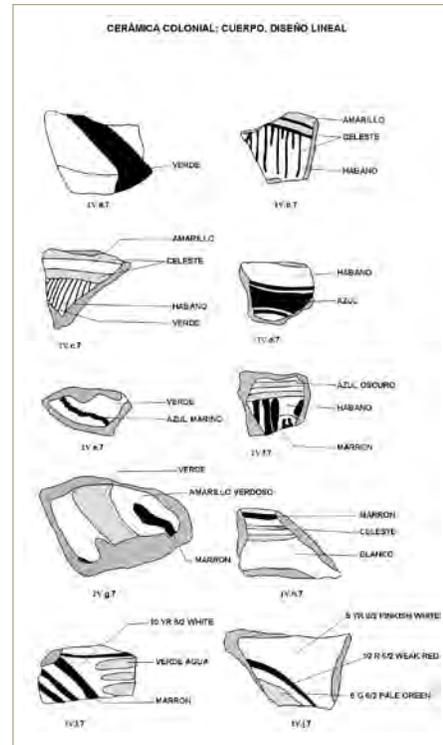
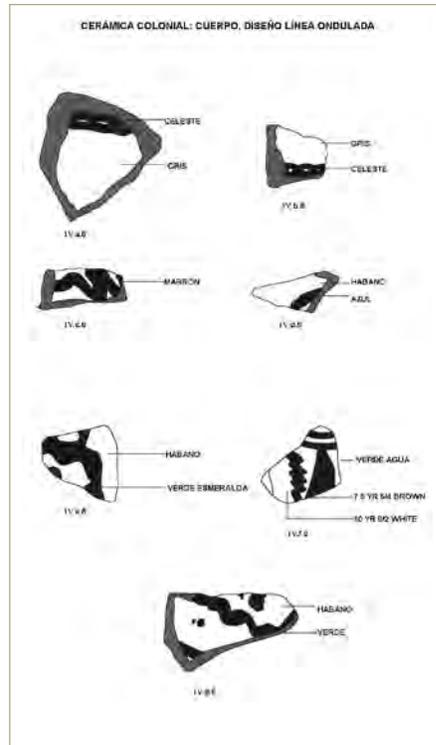


◀ Gráficos 31 y 32



◀ Gráficos 33 y 34

► Gráficos 35 y 36



El común del pueblo, es de suponer, continuaría con sus tradiciones alfareras que tenían relación con la preparación de alimentos, consumo y quehaceres realizados por siglos en la intimidad particular.

Una segunda etapa se relacionaría con un acercamiento a la naturaleza y a diseños de movimiento. El nuevo giro se pudo apreciar en las series II.c.2; II.e.2; II.f.2, II.g.2; II.h.2; II.i.2, de diseño compuesto, floral y líneas onduladas. El floral es el que más se emplea, generalmente dentro de una cromática verde esmeralda, combinado con azul claro y ramas marrones. La división del espacio se manejó bajo una clara delimitación del utensilio.

En el caso de los tejuelos, la repetición del esquema decorativo se ubica ya sea en las esquinas o hacia el centro. Cuando la decoración es con flores, se utilizó sobre toda la superficie del utensilio, como lo demuestran las bases y bordes decorados. El delicado trabajo del trazo alcanzó un notorio avance que rompió con los límites visuales que imponía la parte física del utensilio. El diseño era complejo y de mucho movimiento, pasando la apreciación visual a un segundo plano sobre el fondo crema delimitado por el verde oscuro como diseño mediato al que sobreponen elementos de color ladrillo.

A finales del siglo XVIII, el manejo del color y el control de hornos especiales para alcanzar altas temperaturas logró una nueva técnica en acabados y decoración, como la aplicación del oro sobre las piezas.

Según Navarro (1989: 71, 72, 73), la fábrica instalada en Quito en 1774 alcanzaría una diversificación en su producción con piezas que iban desde el menaje utilitario hasta el moldeado de la arcilla para la elaboración de floreros y estatuas. Sin embargo, los documentos encontrados en relación a la fábrica de los señores Diez de la Peña-Sánchez Pareja

hacían referencia a la «loza fina», entendiéndose por ésta únicamente los utensilios para el menaje diario. Es posible que en Quito, en el período en cuestión, hayan existido otras instalaciones con producción diversificada como figurillas escultóricas en arcilla. De a poco, la fábrica fue decayendo hasta su venta en 1788.

Cerámica al estaño

La muestra fue analizada luego de seleccionar diez de once fragmentos que mostraban la variedad establecida en el dato histórico. Fue sometida a análisis mediante difracción de Rayos-X para la identificación mineralógica que ha intervenido en la obtención de los varios colores: mostaza, celeste, verde, gris, azul, naranja, marrón, habano, blanco y amarillo.

La técnica del vidriado empleado en la mayólica quiteña pudo proceder de una gran tradición que se extendió a la mayoría de países europeos desde el mundo islámico. «La mayor atracción del barro cocido vidriado al estaño era su superficie blanca, relativamente fácil de obtener, uniforme y agradable de manejar, que proporcionaba una excelente superficie para la decoración pintada» (Cooper 1987:119).

El desarrollo de un sistema de hornos para la industria alfarera en Quito alcanzaría una avanzada tecnología. Los datos obtenidos de diez fragmentos analizados por difracción de Rayos-X corroboró la utilización de óxido de estaño o casiterita y cuarzo para lograr el vidriado blanco opaco.

TEJUELOS

Se tomó en cuenta el análisis de la mayólica en la producción de tejuelos, por considerar que el acabado superficial tenía similares características que el menaje de mesa, tanto sus diseños como su coloración.

Los tejuelos fueron encontrados formando parte del recubrimiento actual del techo y las cúpulas de la Iglesia de San Francisco. Se caracterizaban por tener un acabado decorado y otros, toda la superficie de color verde. Los que tenían decoración estaban en una ubicación secundaria con respecto a los que tenían la superficie en verde.

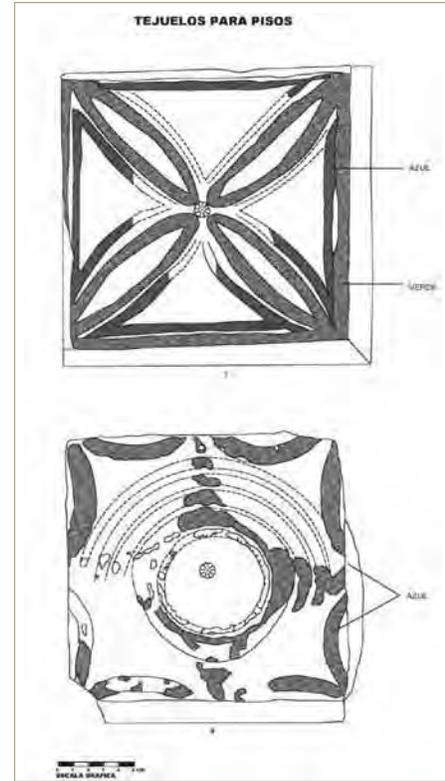
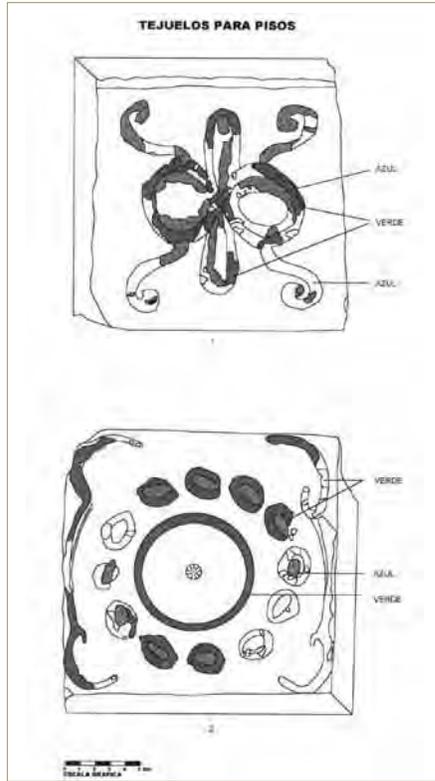
Se los clasificó en tres categorías: tamaño, forma y acabado superficial. A su vez, se hizo una subdivisión por uso: tejuelos para piso, para recubrimiento de exteriores y para zócalos.

TEJUELOS PARA PISO

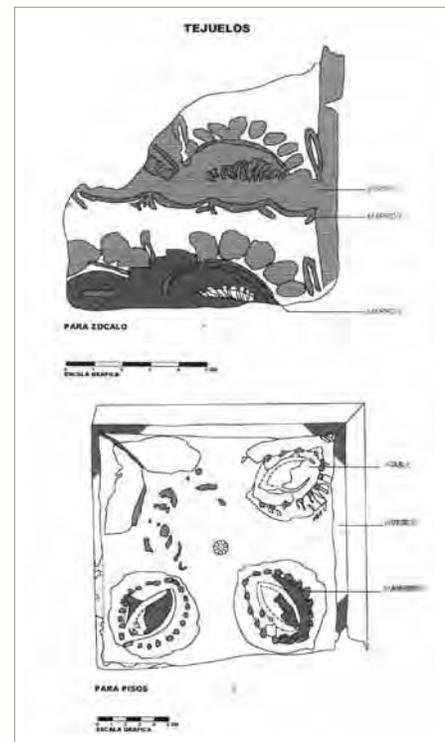
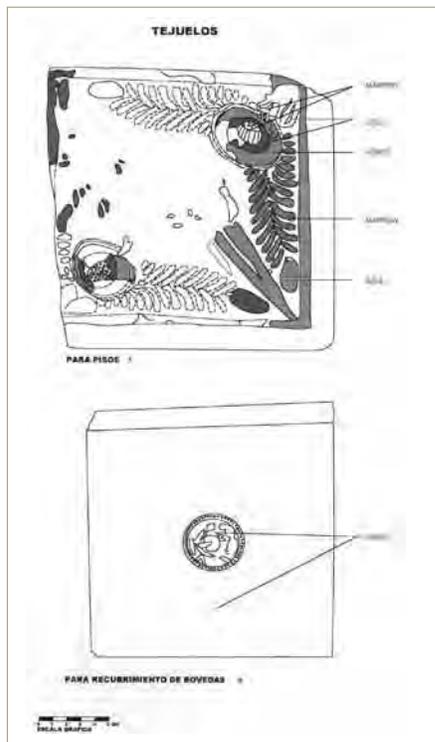
Se recuperaron ocho tejuelos de 18,7 por 18,7 por 2,6 cm. Presentaban un biselado a los dos lados para una mejor unión entre cada una de las piezas. La producción de tejuelos se hizo mediante moldes para conseguir uniformidad en el tamaño y un correcto emparejo al momento de la colocación (Gráficos 37, 38 y 39).

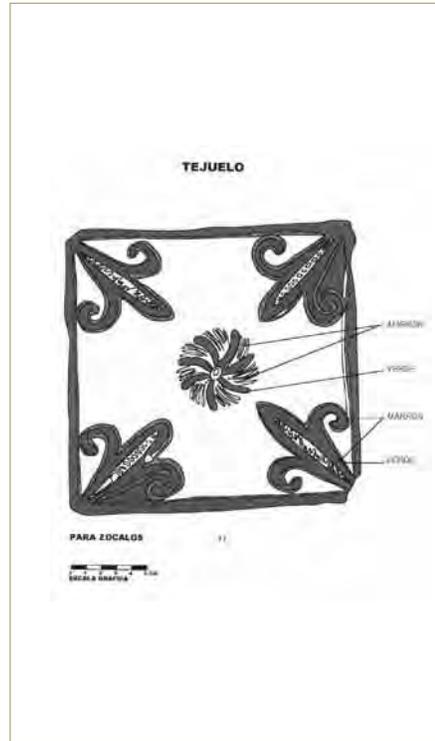
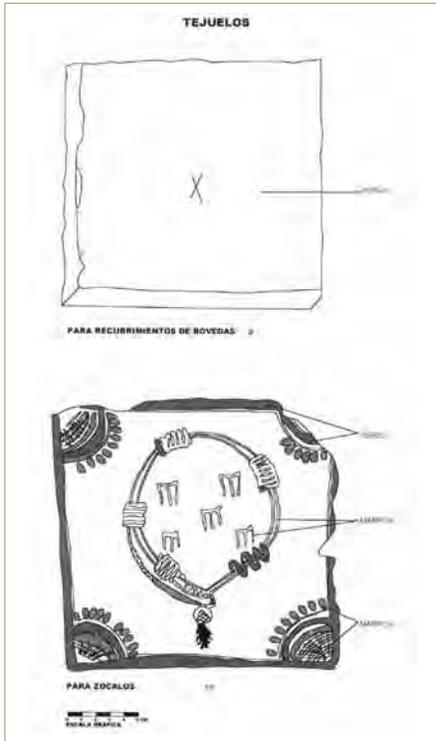
Se pudieron diferenciar ocho diseños, en dos de los cuales se reconstruyó la decoración total (1, 2, 3, 4, 5, 6). Se estableció una constante en el fondo blanco-crema y en el uso de los colores verde, azul y marrón. Todos los diseños estaban delimitados por una banda

► Gráficos 37 y 38



► Gráficos 39 y 40





verde alrededor del tejuelo. La decoración parte de un punto central o inciso logrado por el molde.

Los diseños se dividen entre lo simbólico y lo abstracto. Para los tejuelos de piso, el orden esquemático se mantuvo dentro de una simetría, al disponer los diseños hacia las esquinas de los tejuelos. El espacio estaba cubierto por decoraciones en forma radial y rotativa. En el primer caso (tejuelo 3), en forma de hojas que parten del centro del tejuelo hacia las cuatro esquinas para formar un triángulo azul con dirección al interior de uno mayor en verde. La utilización de colores fríos y sin una marcación de límites permitía una visualización plana del objeto. El fondo blanco-crema se mezcla con la totalidad suave del diseño, desapareciendo un posible realce del esquema.

En el caso de los tejuelos 2 y 4, los círculos decorativos formaban una o varias bandas teniendo como centro de partida el inciso de fábrica. En el tejuelo 2, la repetición de círculos en azul y verde crea un efecto visual de rotación por asociación con la flor (inciso) central. Las dos bandas ondulantes situadas a los bordes del tejuelo rompen con las líneas rectas del elemento. El uso monocromático en la representación de los círculos del tejuelo 4 no permite una visualización de profundidad que podría partir del centro hacia los extremos. Sin embargo, con el empleo del color verde se obtuvo una figura rotativa dentro de la simetría de las partes, rematado por cuatro bandas ondulantes hacia el filo del tejuelo.

El tejuelo 1 podría ser denominado *movimiento de las cintas*, por el enlazado que forma una atadura central. El movimiento cinético hacia las esquinas estaba marcado por cuatro cintas azules que terminan en una relación dinámica y envolvente. El diseño puede

ser dividido en dos o cuatro partes que al unir los componentes son el reflejo del opuesto, conformando un todo armonioso.

La estilización de los elementos naturales se reproducía por medio de círculos redondos o alargados y el entrelazado de líneas. En el caso de los tejuelos 5 y 6, el diseño es un reflejo en diagonal de la esquina opuesta. En el 5, las ramas marrones marcan dos puntos focales, concepto que se aparta de los esquemas observados en los otros tejuelos.

TEJUELOS PARA ZÓCALO

Este tipo de azulejos tiene una dimensión de 27 por 27 por 1,9 cm, sin bicelado. Se rescataron dos tejuelos enteros y un fragmento. En los tres casos se mantiene un fondo blanco-crema con decoración en verde y marrón.

El esquema se realizó en forma de bandas, representando flores estilizadas. El borde está delimitado por una banda vertical en color verde. La visualización del zócalo decorado pudo ser de bandas horizontales, pero particularizando cada uno de los tejuelos por la banda que corre vertical al diseño focal.

La identificación de la comunidad franciscana fue reproducida en el tejuelo 10. El cordón y 5 estigmas de San Francisco de Asís se encuentran en el centro del tejuelo. Los cinco nudos dan acción envolvente a la cuerda, lograda por la desigualdad de cada uno de ellos. Las cuatro esquinas están decoradas con flores estilizadas, unidas por una banda verde que circunscribe al tejuelo.

En el tejuelo 11, el diseño central compuesto por aspas convexas crea un movimiento rotativo, acentuado por un intercalado de partes verdes con otras menores en marrón. Para complementar el diseño global, cuatro flores están dispuestas en cada esquina.

TEJUELOS PARA RECUBRIMIENTO DE EXTERIORES

Es el tipo más corriente y abundante entre la reproducción de tejuelos. Tienen un tamaño de 17 por 17 por 1,9 cm. La superficie total está recubierta por una capa vidriada de color verde esmeralda. Como en los tejuelos para piso, se fabricaron en molde con biselado a los dos lados, para un correcto empaque con la siguiente pieza. Las cúpulas de la Iglesia de San Francisco se encuentran recubiertas con este tipo de tejuelo.

Es posible que la marca de fábrica se grabara en el momento de la manufactura del tejuelo en el molde. El diseño corresponde a un círculo de 4,2 cm de diámetro, con una banda de figuras geométricas que engloba a una flor y un posible insecto o ave (tejuelo 6). Sin embargo, la mayoría de tejuelos para uso en exteriores tenían una cruz incisa, como se observa en el tejuelo 9.

Epílogo

La composición de sitios responde a actividades de orden natural y a las actividades desarrolladas por el hombre en un espacio y tiempo determinados. La apropiación espacial en cada caso responde a una actividad específica que se encuentra ligada a factores de

diversa índole. La lectura cronológica de la estratificación que conforma la evolución espacial del sitio se halla en concordancia con los aspectos históricos de una sociedad.

La evidencia arqueológica de las excavaciones en el sitio donde se levanta el Convento de San Francisco de Quito reveló que su topografía natural respondía a una plataforma con un máximo ángulo de depresión de 10,34° en sentido este-oeste. El cambio de nivel se iniciaría a partir del espacio constructivo conocido como refectorio. Paralelamente, la información del transepto D proveyó el delineamiento topográfico de una superficie casi plana que hizo factible el aprovechamiento del terreno, sin incurrir en mayores remodelaciones superficiales. La formación de la ladera al norte se iniciaría en la crujía sur del Claustro Principal. A su vez, en dirección sur del conjunto conventual la línea del nivel natural (iglesias de San Francisco, San Carlos y Capilla de Cantuña). La alteración de los niveles naturales obedeció a una planificación posterior debida a la construcción del Claustro Principal a finales del siglo XVI.

La excavación arqueológica en un edificio se topa con diversos impedimentos, como es conseguir investigar el nivel de las cimentaciones. Especialmente, si existe una reutilización de la estructura previa para el nuevo edificio. La limitación incidiría en forma directa en el delineamiento concreto de la estructura desaparecida. Sin embargo, la concatenación de los datos históricos y arqueológicos, trabajados en forma interdisciplinaria, ofrecieron nuevas perspectivas sobre el contexto en cuestión. Las nuevas evidencias de un asentamiento prehispánico dieron un nuevo giro a las hipótesis sobre el material secundario atribuido al período incásico.

El principio de no alteración del medio geográfico y la compenetración de las obras de urbanismo y arquitectura con la geografía del lugar, correspondían a los principios fundamentales del período Inca (Agurto 1987:77). En la plataforma natural del sitio franciscano se encontró la evidencia de la cimentación realizada con cantos rodados y argamasa de arcilla, conocida como *pirka*; el material del basamento podría atribuirse al sistema constructivo empleado durante el último período prehispánico. La utilización de estos materiales respondía a una optimización de la mano de obra y al rápido asentamiento en territorios conquistados. Según Kendall:

Las actividades de Huayna Capac, concentradas mayormente al norte del Imperio durante los últimos años, determinaron una cierta paralización en la construcción de edificios en el área del Cusco. Durante este período los principales arquitectos estuvieron trabajando en el Ecuador en obras monumentales, especialmente en Tomebamba e Ingapirca. (...) Durante los últimos años de su reinado aumentaron las construcciones civiles, no se emprendieron proyectos de gran envergadura y la construcción tendió a hacerse en materiales de menos prestigio, aunque con mayor énfasis en la decoración, con ornamentación en la superficie y quizás más uso del color (1976:86).

La prolongación de la plataforma evidenció una continuación del Atrio con la calle Cuenca en dirección sur y mantuvo un similar nivel topográfico y constructivo con el de la iglesia. Hacia el norte, la pendiente de la ladera se acentuó, recurriéndose en el siglo XVI a rellenar el área. El plano topográfico de la plataforma o *llanada* se interrumpió por la construcción de una escalera que descendía bruscamente para continuar por la calle Cuenca.

El dato histórico de 1647 estableció la sobreposición del Convento de San Francisco sobre «...el sitio y lugar quebiuian los capitanes más poderosos del ynga» (Cosar

[1647]1924:1). La topografía del sitio, al pie de la ladera del volcán Pichincha, y de fácil acceso a la cantera (calle Rocafuerte) y al agua que fluía por diversas vertientes y quebradas reunía características singulares para el asentamiento en ambos períodos.

En Quito, restos arqueológicos de similares características a los encontrados en el sitio del Convento de San Francisco se encontraron en el lugar donde se levantó el Hospital San Juan de Dios (comunicación personal de Agnes Rousseau), ubicado entre las calles Rocafuerte y García Moreno. Las dos evidencias podrían tratarse de dos puntos extremos de la Plaza Inca. Extensión de mediana dimensión entre los 300 y 330 m². El trazo damero dividiría su magnitud en varias manzanas, afectando al espacio del comercio o trueque en las plazas de menor tamaño: San Francisco y la plazuela de Alonzo Casco (Santa Clara). El planteamiento de extensión hacia el sur de la ciudad de Quito se compaginó con los datos históricos y la jerarquización espacial de asentamiento en el sector de «San Sebastián, que sugiere fuertemente pertenecer a la elite indígena de la Ciudad, ya que esta área fue el probable asiento de la casa de Atahualpa y definitiva residencia de su hijo *El Auqui*, Francisco Atouchi» (Salomón 1980:168).

Del material Inca analizado, es interesante anotar que el aríbalo constituía la forma más popular. No solo en el caso de la colección conventual, sino también en otros sitios del norte del país (Bray 1990). Posiblemente, por el carácter de gran significación social e ideológica con el *aswa* o chicha como elemento especial de intercambio con la elite de los grupos conquistados. Un alto porcentaje de fragmentos analizados tenían relación con las ofrendas en los enterramientos del período inicial colonial (Zaguán). La importancia de la vasija en el ajuar funerario hablaría de un carácter singular, no solo como un principio de diferenciación social y adopción por parte de los grupos locales, sino también de un primer paso hacia la aculturación de un segmento social. La adopción primaria de elementos incas, en el caso de Quito, no desplazó a las expresiones locales. Un buen porcentaje de cerámica de fabricación local estaba presente formando parte de las ofrendas junto a los entierros. Lo que evidencia los mecanismos establecidos para el control económico y de mano de obra entre los grupos locales a través de los caciques, en respuesta a las retribuciones y deferencias de la elite.

Desde el período preinca, en el área de la Costa se conocía la existencia de un plato de grandes dimensiones, con uso utilitario, al que caracterizaba un borde bajo y una superficie cóncava (Stemper 1989). Era conocido arqueológicamente como *comal*, la gente campesina lo conocía y conoce como *tiesto*. Su uso se relaciona con el tueste de granos, especialmente maíz, en la Costa y la Sierra.

En el conjunto cerámico del Convento se encontró este plato utilitario, asociado principalmente al contexto de las cimentaciones incásicas. La abundancia del maíz en la región septentrional debió constituir para las tropas incas el alimento fundamental dentro de la variedad de preparaciones locales. La adopción de esta base alimenticia en los ámbitos regionales se reflejó en el área conventual. No en vano Salomón (1980) hizo la diferenciación y caracterizó a la zona norte del Imperio, en contraste con la del sur y centro, como los «Andes de Maíz y Andes de Papa» (1980:123).

La conquista inca representó un control sobre las vías de intercambio que se concentraban en el *tianguéz* o plaza. Significó la centralización de diversos productos, entre ellos

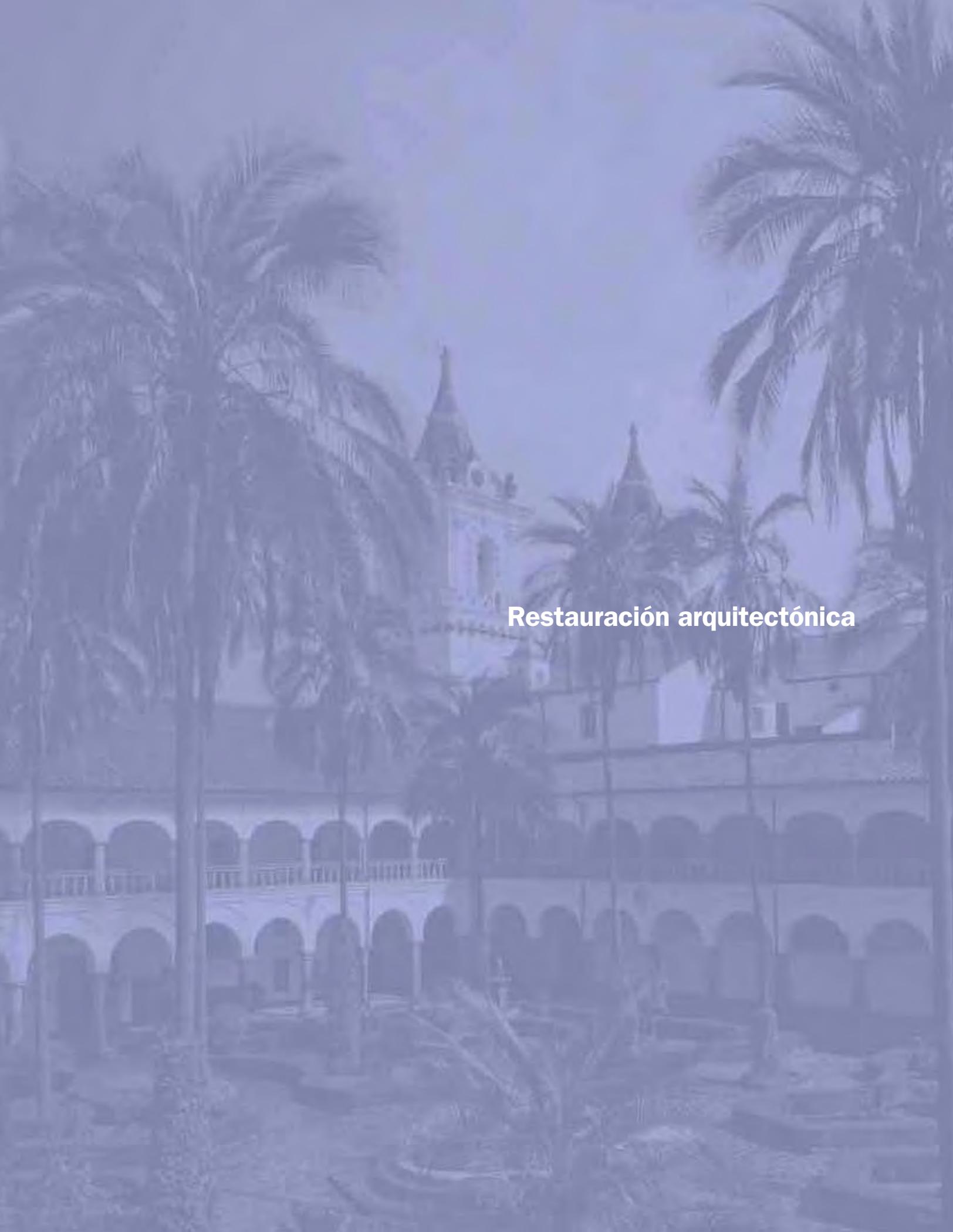
la coca. La actividad individual y el uso continuaría a cargo de los *pendes* o shamanes y el pueblo llano, con las prácticas de hechizos, protección contra los malos espíritus o masticación. El rango de extensión del uso de la coca tuvo un alcance limitado, posiblemente por la distribución a través de los caciques; con la implantación incásica, se daría la centralización de la coca relacionándola con las ceremonias estatales.

El concepto suntuario de la cerámica Panzaleo/Cosanga-Píllaro se asociaría al comercio interregional y la producción de ceja de montaña oriental. Las evidencias analizadas por Tamara Bray en el norte de las provincias de Pichincha e Imbabura (1990:460) y la escasa asociación de restos Inca y Panzaleo, interpretaron como causales de la disminución a la disponibilidad del comercio a las medidas impuestas por los incas para reducir el comercio local e interregional como estrategia para su consolidación en la frontera norte. La permeabilidad de las fronteras de intercambio y la permanencia de expresiones locales en la alfarería hasta el período colonial, nos hablaron nuevamente de un proceso inca en vías de consolidación. En ese sentido, el *tianguéz* de Quito debió cobrar una marcada importancia en la centralización del poder político-económico en la frontera norte del Imperio Inca.

Las raíces preincas del *tianguéz* como sector neutral de encuentro de los indígenas se mantuvo durante el período colonial. El Convento de San Francisco y su trascendencia no pueden desligarse del área que abarcó la acción mendicante y catequizadora; así como a otros factores de orden social traídos a América por las instituciones que defendían la cristiandad.

Los siglos XVI y XVII son épocas de enorme actividad tanto en la construcción de nuevos edificios como de influencia en el adoctrinamiento de la elite indígena. Se crearon mecanismos para un acercamiento a través de los caciques, como el Colegio de Bellas Artes y Oficios de San Andrés (1552) y el otorgamiento de un espacio para sus sepulturas, que denotan un patrón puesto en marcha en similares circunstancias en otros lugares conquistados.

La mayor influencia en el cambio formal de la cerámica posiblemente tuvo su origen en los conventos, para satisfacer la gran demanda de piezas utilitarias que reprodujeran la vida en Europa. La implementación de nuevas técnicas en la decoración de la cerámica tendría un mayor impulso con la fabricación de azulejos. Sin descartar los conocimientos desarrollados por la fuerza del trabajo empleada en las factorías, su tratamiento de la arcilla y el movimiento artístico que marcaba nuevas pautas en los diferentes estratos. La decoración de los varios elementos cerámicos, la incorporación de nuevas direcciones artísticas y la implantación arquitectónica estuvieron centralizados en el Convento de San Francisco durante la vida colonial en el valle de Quito.



Restauración arquitectónica



Restauración arquitectónica

José Mercé Gandía / José Gallegos

Estado inicial

La trascendencia histórica del monumento, el valor arquitectónico del conjunto y de los bienes muebles y culturales que éste atesora, fueron los principales puntos de interés alrededor de los cuales se planteó un proyecto integral de restauración, que, además, implicara la difusión de la riqueza cultural que el Convento posee a través de una exposición museográfica planificada, que mostrara al visitante, de forma coherente y ordenada, su gran riqueza patrimonial.

Los arquitectos Diego Santander y José Ramón Duralde, primeros técnicos responsables de la obra, nos describen en su documento *Restauración del Convento de San Francisco de Quito* las consideraciones previas a la intervención en el edificio y las necesidades que la justifican; y advierten sobre algunas de las tareas que se debían cumplir en el desarrollo del proceso.

El gran templo de San Francisco, con un importantísimo contenido de bienes culturales, se encontraba en tan mal estado de conservación que demandaba una intervención generalizada de carácter urgente. Los diferentes terremotos que históricamente afectaron a Quito; son responsables de parte de las pérdidas especialmente los de 1755 y 1868. En el primero destaca la pérdida de la armadura mudéjar de la nave mayor. Una de las armaduras más notables, la del coro, presentaba graves problemas por el desplazamiento de varios de sus paneles y muy especialmente de su almizate, claramente hundido, todo ello a causa de los movimientos y desperfectos de los pares y del resto de los elementos estructurales de la armadura. El ataque por insectos xilófagos era, sin embargo, menor que el que soportaba el de la nave mayor, sustituido en el siglo XVIII. Este techo barroco de la nave mayor, un simple entablado en forma de artesa con decoración sobrepuesta, colgada de una estructura de madera que pudo ser de la antigua cubierta, mediante correas de cuero que, secas y frágiles, apenas podían sostener el peso del techo. En esos momentos afortunadamente se aborda su restauración por impulso del Municipio de Quito. El techo del sotocoro, que incluye pinturas sobre lienzo en grandes medallones, exigía también una restauración.

Las torres del templo, muy esbeltas según los testimonios fotográficos y las vistas urbanas pintadas antes de 1868, fueron rebajadas después del terremoto de ese año, que las afectó gravemente. En 1987, después de un nuevo terremoto, pudimos constatar en el interior de la torre grandes fisuras de trayectoria fundamentalmente vertical, que muy posiblemente correspondían a las antiguas de 1868.

Otras reparaciones llevadas a cabo sin criterio de conservación afectaron al templo. Las linternas de la nave de la epístola habían sido suprimidas para evitar reparaciones más costosas, perdiéndose sus volúmenes en el exterior, y las sensaciones espaciales y lumínicas originales en el interior. Desapareció una gran parte de la decoración barroca que, de acuerdo a las descripciones de su época, cubría por completo el templo con molduras y paneles dorados entre los lienzos y retablos hasta ocultar por completo los parámetros. En algunas zonas fue sustituida por madera doradas,

torpemente reutilizadas como rellenos, y en otras, como en las embocaduras de algunos vanos, por buenas copias contemporáneas de madera tallada y policromada. Se aprovechó entonces la tradicional habilidad artesanal de los talladores del pueblo de San Antonio de Ibarra.

Sin embargo y a pesar del mal estado de conservación de la mayoría de las obras, aún se podían sentir en los restos originales los efectos de aquella fastuosa decoración. Todos los retablos, los lienzos y la decoración de madera precisaban de intervención para su limpieza. También era preciso consolidar las imágenes de madera policromada, los marcos y molduras doradas y las pinturas murales. Se trataba de hacer intervenciones que aseguren su conservación e hicieran posible su adecuada valoración. El original púlpito, la repintada sillería, los retablos de la capilla de Santa Marta y de Villacís, todos exponentes del máximo nivel artístico ecuatoriano, también reclamaban una importante tarea de restauración. Uno de los mayores peligros radicaba en el estado de las redes eléctricas del templo, completamente obsoletas, que podían provocar un incendio de consecuencias devastadoras, tanto por la inflamabilidad de los materiales como por la falta de medios para hacerle frente. El estado de las cubiertas era otra zona de riesgo evidente. La sacristía, un lugar de gran magnitud, contenía bienes como las pinturas de Miguel de Santiago situadas sobre la cajonería o una Virgen de Legarda bajo el retablo del testero sur. En locales anejos se almacenaban algunas piezas de platería, como frontales o candeleros.

El Convento franciscano presentaba un estado de conservación en total desacuerdo con la categoría del tesoro artístico que contenía, una gran parte del cual se acumulaba en las galerías de planta baja del Segundo Claustro. Con cierto optimismo esas tres galerías eran llamadas «el museo». Ciertamente no tenían ni siquiera las condiciones de un depósito, pero aquellas cientos de obras, en pésimo estado de conservación en la mayoría de los casos, eran parte de una de las mejores colecciones de arte de toda América. El Claustro mayor conservaba sus cuatro galerías en relativo buen estado. Las pinturas de Miguel de Santiago que adornaban el Zaguán y sus marcos precisaban una restauración urgente. Lo propio requeriría el bello techo de madera policromada, la portada de piedra del acceso exterior al Convento y la más sofisticada del Zaguán a la portería.

Nada de la decoración que tuvieron los otros locales del Claustro quedaba a la vista en 1983. Algunas pinturas modernas imitaban antiguos murales decorativos en el locutorio y, en el lado opuesto, la crujía que albergó el De Profundis y el mejor refectorio de Quito había sido demolida décadas atrás para reedificarla en hormigón. Una moderna artesa cubría la nueva estructura del techo en el De Profundis. El refectorio, con sus vigas de hormigón que se encastraban en el marco del gran lienzo que presidían el local y las grandes ventanas del testero, claramente desproporcionadas, era un gran espacio despersonalizado. Las esquinas del Claustro mantenían sus retablos renacentistas, los más antiguos del Convento, con serios problemas de conservación. La gran escalera con decoración china precisaba también la restauración de sus sillares y de su techo de artesa, además de la enorme pintura al óleo que ocupaba la totalidad del mayor de sus paramentos, dedicada a la genealogía franciscana. El Claustro alto contenía un bello tríptico en el desembarco de la escalera con una virgen que, una vez que se restauró, fue robada. La falta de seguridad de las piezas, en ese sentido, era y aún es, uno de los problemas más serios que afecta a los bienes culturales. Todas las cubiertas del Claustro, sin impermeabilizantes de ningún tipo, exigían un mantenimiento constante que no fue eficiente y presentaba goteras.

Gran parte de las artesas tradicionales que cubría las galerías superiores del Claustro eran sin embargo modernas, con la rigidez que delataban su reciente factura y el abandono de las técnicas antiguas. En el Segundo Claustro del siglo XVII también se habían sustituido forjados enteros por otros de hormigón y suprimido los antiguos techos, pero en su lado oeste, en planta baja, se mantenía con sus abombamientos e irregular textura, un largo fragmento de artesa original que reveló ser soporte

de bellas pinturas murales que se pudieron rescatar. Esas exploraciones nos develarían otros ejemplos de la decoración original del edificio, techos de madera con su viguería bellamente decorada oculta bajo falsos techos de cañizo y milagrosamente conservadas.

Entre los locales de la planta baja del Claustro mayor, solo los que correspondían al lado norte parecían mantener algunas artesas originales. Los paramentos habrían sido decorados con pinturas murales en sucesivas ocasiones, y retirando las capas de cal que ocultaban las pinturas se rescataba el pasado esplendor de tales locales. No quedaban carpinterías originales en casi ningún lugar.

En el Segundo Claustro, todos los locales del lado este habían sido transformados y subdivididos para albergar la emisora de radio y un dispensario médico gratuito, una elogiada labor social en el casco histórico de Quito (...) Las propuestas que se realizaron para sustituir el uso comercial de locales por el de los servicios sociales de los franciscanos, que así liberarían la planta superior para desarrollar un gran museo, nunca tuvieron eco en la comunidad franciscana; esa acción sigue pendiente...

Durante las últimas décadas, el esfuerzo continuado de la comunidad franciscana para acondicionar su Convento y mejorar su habitabilidad, creando celdas con aseos y sustituyendo las viejas estructuras y acabados por otros más modernos habían contribuido a la desaparición de elementos importantes de la arquitectura, así como de una parte de los bienes muebles, habiéndose considerado gran cantidad de maderas doradas de la antigua decoración del templo y Claustros como restos irrecuperables cuyo almacenamiento resultaba inútil¹.

Como se comprenderá, la magnitud y complejidad de los trabajos llevaron a plantear su ejecución en varias etapas. La primera consistió en la estructuración general del Proyecto, para lo que se recopiló toda la información documental necesaria para establecer las estrategias más convenientes de intervención. Todas estas tareas comenzaron de forma modesta y con la complicación añadida de trabajar en un *edificio vivo*, por lo que hubo que realizar las actividades cuidando de interferir lo menos posible con la vida conventual.

En marzo de 1987 un fuerte sismo afectó a la ciudad de Quito, que ocasionó en el Convento daños de «consideración pero no irreversibles» —al decir de Duralde y Santander—, que hicieron necesaria una actuación emergente para solucionarlos, lo que produjo un giro en la intervención arquitectónica del monumento.

En los dos Claustros principales, el terremoto daría lugar a daños de consideración pero no irreversibles. Grietas en arcos y muros, especialmente en el ángulo nororiental, el más sensible por su mayor altura, exigirían apeos de madera antes de su consolidación. Sobre el acceso al coro, las fisuras afectaban a muros de tapial y a una torrecilla campanario. El sismo derribó además ladrillos sobre la cubierta norte del Segundo Claustro, que cubría la galería correspondiente, pues la cruja de locales había desaparecido. Los ladrillos provenían del edificio moderno que la policía había levantado sobre un antiguo Claustro del siglo XVII. Todas las cubiertas de ese costado se hundieron. Días antes, la importante biblioteca del Convento, que en el siglo XVII había sido descrita como «la mejor del Perú», y ocupaba ese lugar, había sido embalada y trasladada a otro local, salvándose del efecto sísmico.

Los Claustros y dependencias situadas más al oeste, en niveles sucesivamente más altos, son de gran

1) Ramón Gutiérrez, *Quito: El gran Convento de San Francisco*, Restauración de Convento de San Francisco, José Ramón Duralde/Diego Santander, Edición Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones El Viso, 2003, p. 30.

interés arquitectónico y como todos, a excepción del principal, constan de tres lados y se adosan a la parte posterior de otro más antiguo. Las antiguas cocinas del Convento servían de comedor habitual a la comunidad. Serían restauradas junto con otras dependencias cercanas, donde se instalaría la oficina del Proyecto y el almacén de material de restauración. En el Claustro Principal, un jardín de parterres con palmeras tenía por eje de simetría una fuente de alabastro reparada de manera inconveniente. Aunque el ajardinamiento no respondía al carácter original de este espacio sino más bien a una visión decimonónica de la jardinería, la propuesta optó por su mantenimiento, mejorándolo y eliminando algunos detalles.

La Capilla de Cantuña, templo muy popular, paralelo al de San Francisco pero separado de él por la iglesia de San Buenaventura (llamada de San Carlos por la congregación religiosa a la que hoy pertenece), incluía un extraordinario contenido artístico, con la mejor imaginería repartida en sus retablos mayor y laterales. Aunque el estado de conservación era aceptable, el terremoto de 1987 obligó a atenderlo de emergencia, pues los machones de ladrillo, soporte de la cubierta que cabalgaban sobre las claves de los arcos fajones, agrietaron toda la bóveda del templo, dañando además sus pinturas murales.

Fuera del recinto del Convento, el pretil que le antecede y constituye su basamento sobre la plaza, con su escalinata de planta circular, era otro elemento a ser recuperado, restaurando la sillería y seleccionando el más convenientemente para los usos de las covachuelas que contenía, con portada a la plaza. La labor que en todos los órdenes exigía una actuación global en el Convento abarcaba también el estudio y conservación de la antigua biblioteca y los libros corales de pergamino, de los ornamentos litúrgicos y de la orfebrería. Se estimaba que los bienes culturales superaban las cuatro mil obras, estando pendiente de realizar un buen inventario de todas ellas. Tampoco se había realizado un estudio arqueológico del conjunto ni tampoco uno histórico en detalle, aunque existían algunos avances apreciables que serían de utilidad. Faltaba además un levantamiento preciso de planos del conjunto. Otra tarea pendiente era la de relocalizar dentro del Convento aquellas actividades que se realizaban en espacios que habrían de transformarse para recuperar la distribución original del edificio y para ser incorporadas al área de exposición del futuro museo. Los planes previstos en el Proyecto derivaban en una exigencia racional de aprovechamiento y valorización del propio edificio².

Estado final

Desde 1983, fecha de inicio del Proyecto, y después de un exhaustivo registro de datos para los levantamientos planimétricos y la elaboración de la propuesta global de intervención arquitectónica del convento e iglesia, se actuó sobre varios sectores del monumento: Claustro Principal, Claustro del Museo, Claustro de la Sacristía, Claustro de Servicios, sala del De Profundis, en el Templo Mayor, en la Capilla de Cantuña, y en restauraciones menores pero consideradas inaplazables.

Varias obras fueron ejecutadas a consecuencia del sismo de marzo de 1987, principalmente la de reforzamiento estructural en la cubierta de la Capilla de Cantuña; consolidación de fisuras de las dos torres y de las bóvedas de la nave lateral norte de la iglesia; reforzamientos estructurales puntuales, a nivel superior, en la crujía norte del Claustro de Servicios y otras intervenciones de menos escala; lo que permite afirmar que, si bien el Convento de San Francisco no presentó daños espectaculares por tal motivo, si fue el

2) Ibíd.

primer monumento que se recuperó como consecuencia de ese daño, pues contaba con un grupo propio para la ejecución inmediata de las tareas de rescate.

Como obras puntuales dignas de destacar cabe mencionar la restauración del zaguán de acceso al Convento donde, además de las portadas de piedra, rejas de hierro, nuevo piso de piedra en espina de pez (recuperada su forma original tras conocerse la impronta por las excavaciones arqueológicas), se restauraron quince lienzos de la escuela de Miguel de Santiago y el techo barroco plano, de los más antiguos del Convento; sirve este primer espacio como anuncio del escenario que vino a continuación. Se mejoró la portería y el locutorio, el primero para uso conjunto del Convento y de la actividad museística propuesta; mientras que en el segundo los religiosos desarrollarán actividades inherentes a su función.

En el Claustro Principal se aprecia el arreglo del piso y los muros de las cuatro galerías bajas, las caminerías y los jardines del patio, así como la conservación de los retablos y zaquizamíes de las cuatro esquinas. Las cubiertas de las crujías norte, oriental y occidental se restauraron íntegramente. En la escalera principal se intervinieron los tres grandes lienzos que adornan sus paramentos; adecuaciones menores se ejecutaron en la sala De Profundis; en el conjunto, se destaca la habilitación de toda la crujía norte baja en la que se dispuso, en cuatro salas de exposición, la primera muestra provisional del Museo, en mayo de 1993.

Es importante resaltar la restauración del artesonado mudéjar del coro del templo mayor, conjuntamente con el reforzamiento estructural (del artesonado y de la cubierta) e impermeabilización de la cubierta de teja que protege este espacio.

En los últimos diez años se hizo un trabajo especial y laborioso al intervenir en el Segundo Claustro o del Museo, pues en sus galerías durante algunos años estuvo embodegada en condiciones inadecuadas una buena parte de la reserva de obras de arte y la biblioteca. En casi la mitad del patio se habían instalado los talleres de carpintería y el área restante servía de depósito de materiales; se reubicaron los talleres en galpones que se construyeron en la Huerta, para proceder a recuperar los jardines, pisos y bordillos. Igualmente, se realizó una obra de restauración completa de las cubiertas, muros, carpinterías y pisos de las cuatro crujías. En octubre de 1995 se finalizó la rehabilitación de las galerías bajas de la crujía occidental, aperturándose tres salas de exposición; así se cumplió con la segunda etapa de la puesta en pie del Museo.

Años después y concluida la restauración de las dos salas adicionales en la crujía occidental (en donde se realizó, además, un buen trabajo de saneamiento de humedades y la construcción del Patio Inglés) y de las salas de las crujías norte y oriental, a mediados del año 2001, se procedió al montaje e instalación integral del Museo.

En abril de 2002 se entregó el Museo de Arte Religioso *Fray Pedro Gocial*, en el que se materializó la idea de integrar las salas del Museo con la magnífica presencia del Convento, se expusieron alrededor de 300 obras y se adoptó un criterio temático en la presentación de la muestra, con la siguiente secuencia: Origen de la Comunidad Franciscana; Influencia Europea, que se resaltó con los pasos de la Pasión; Inicios del Barroco, y, como figura representativa, Miguel de Santiago y su obra sobre la Doctrina Cristiana. La Sala del Barroco presenta obras en alabastro de gran belleza. Se dedicó toda una galería a la

exposición de artes menores como miniaturas y muebles. Finalmente, se expuso el esplendor de la Escuela Quiteña con la obra de los mejores representantes de la época: Bernardo Rodríguez, Manuel Samaniego, Bernardo Legarda y Caspicara.

La idea rectora en cuanto al montaje del Museo fue la de mantener y respetar su ámbito y naturaleza, ya que el edificio es a su vez un Convento y en sí mismo una obra de arte.

Criterios de intervención arquitectónica

La consideración fundamental de la intervención fue el rescate del ambiente original del edificio, el cuidado en mantener su esencia primera y auténtica. Esto implicó el máximo respeto al monumento; por lo tanto, que las adecuaciones y renovaciones no alteraran su unidad, y liberándolo, con la máxima prudencia, de todo aquello que lo desvirtuara.

Dentro de este espíritu, se consideró importante la conservación de «añadidos», que constituyan aportes para el edificio, y la instalación de nuevos elementos formales, que formen parte del monumento de manera natural, no exigida y no complementaria. Logrando que estas actuaciones sean mínimas, y éstas sean fácilmente identificables y, de ser factible, reversibles en la práctica.

En el campo estrictamente técnico, el conocimiento del edificio en sus distintos aspectos fue una premisa fundamental. Los relevamientos, la documentación de daños y patologías, y el análisis y evaluación del aspecto físico, fueron la información indispensable en el planteamiento de las soluciones.

Conforme a estos criterios generales, articulados a cualquier intervención, las obras ejecutadas en los dos Claustros más antiguos se enfocaron principalmente en buscar la recuperación de los espacios originales y su relación entre ellos, con el propósito de instalar allí la mayor superficie de salas de exposición del Museo.

Lo más destacado de esta intervención fue la recuperación de la continuidad espacial y visual de las galerías bajas de los dos Claustros, eliminando tabiquería y cerramientos de madera que impedían tal fin. Esta solución de unidad permite la fácil lectura arquitectónica del edificio, dividiendo esos espacios mediante elementos transparentes y de seguridad, como son rejas de hierro y puertas de vidrio, colocándolas donde marcan la división constructiva del edificio y permitiéndonos a la vez disponer funcionalmente su nuevo planteamiento como museo. Igualmente, la colocación de grandes ventanales de vidrio, en los espacios que dejan los pilares a lo largo de las tres galerías bajas del Claustro del Museo, integran éstas al patio y dignifican esos espacios en que se exponen con seguridad lienzos de gran tamaño.

El tratamiento del conjunto de elementos del zaguán, como se mencionó anteriormente, anuncian bien la idea de intervención que se mantuvo en el conjunto.

La liberación del añadido que corta el espacio de la portería permitiendo su ampliación, aunque pequeño aún, se destinó a la coexistencia momentánea de las actividades de atención al público por parte de los religiosos y de sitio de concentración de los visitantes del Museo. El locutorio, espacio anexo a éste, será de uso exclusivo de la comunidad religiosa y, a decir de los estudios históricos, éste fue originalmente destinado a capilla abierta, y de hecho en él se siguen dando actividades de tal naturaleza.

Las galerías y jardines fueron intervenidos guardando la línea de un tratamiento

cuidadoso que resaltara el conjunto; así lo evidencian las juntas de piso y lápidas, y los bordes y setos.

La restauración de los cuatro retablos esquineros, los más antiguos del Convento, y los zaquizamíes que cubren las esquinas representan un trabajo de primer orden en la conservación de los bienes muebles.

En la escalera principal se recuperó un antiguo vano —señalándolo sin abrirlo—, evidenciando que su construcción fue posterior. En uno de sus paramentos se aloja el lienzo más grande de la colección franciscana, tarea ejecutada durante seis meses por una docena de restauradores in situ, pues sus dimensiones y construcción original, en partes, lo impedían.

La sala De Profundis estaba alterada por la incorporación de elementos constructivos deslucidos, su liberación puesta en práctica fácilmente le devolvió su riqueza original, con tan buenos resultados que su ambiente ha sido usado para reuniones ceremoniales como la entrega del Premio Toledo 1993, al que se hizo merecedor el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco y los proyectos del Santuario de Guápulo y Monasterio de Santa Clara, entre otros acontecimientos.

Es necesario resaltar la obra de restauración del artesanado del coro y la cubierta. Aquel tuvo como principio fundamental de intervención la actuación in situ, sin desmontar sus estructuras, consolidando sus elementos de maderas, liberando e independizando el artesanado y la cubierta y reforzándolas con anclajes metálicos. Este tipo de actuación posibilitó el tratamiento de cada una de las piezas, desmontando únicamente la tablazón de recubrimiento, a la que se identificó previamente para no alterar en ninguna medida la composición de la lacería mudéjar de este artesanado.

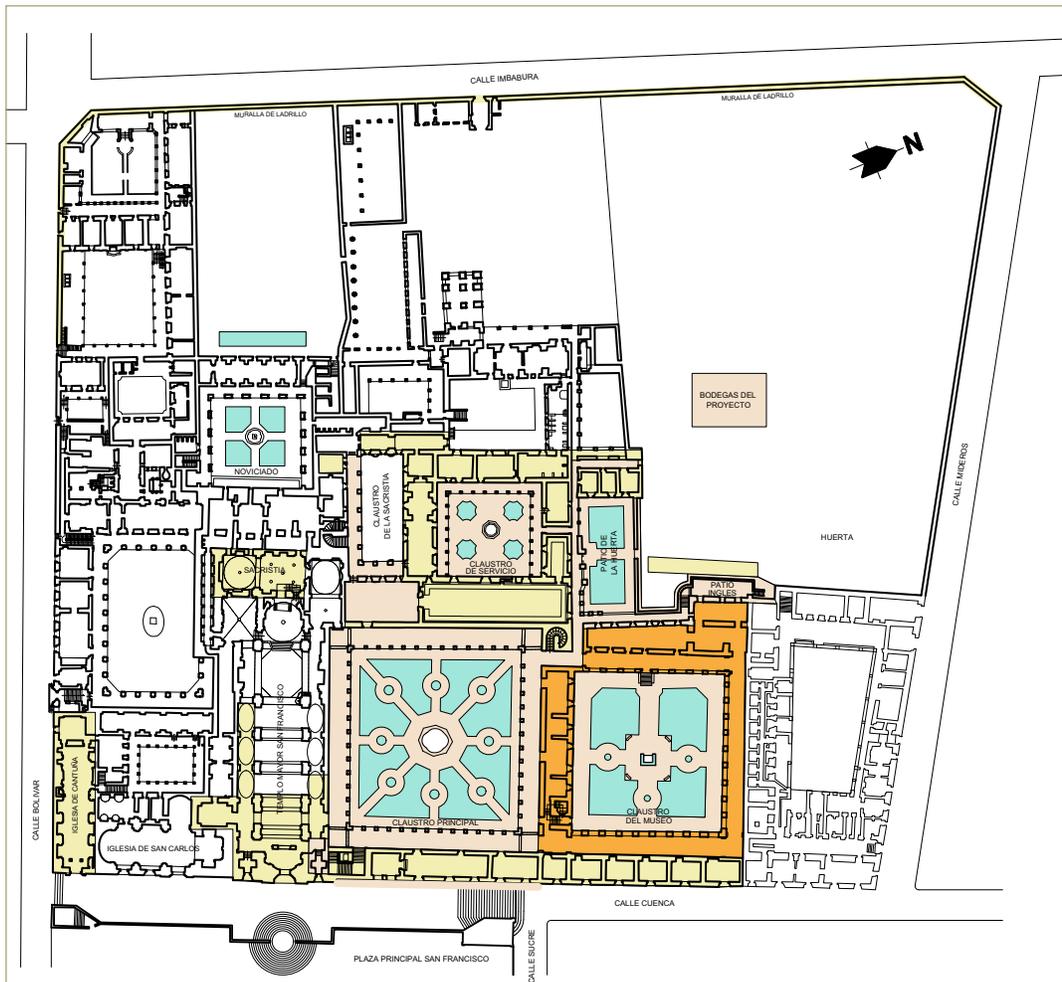
Incluso el uso de los materiales guardó afinidad con los de la construcción original, usándose ladrillos, adobes, madera, piedra y tejas árabes. En el caso del uso de nuevos materiales como vidrios y rejas en elementos arquitectónicos diversos, su identificación y su retiro son fáciles, en la mayoría de los casos, por si en el futuro surgen mejores soluciones.





Planos y registro fotográfico

◀ Áreas de intervención del Proyecto



ÁREAS DE INTERVENCIÓN DEL PROYECTO

- Restauración arquitectónica
- Intervención arquitectónica en el segundo claustro para la instalación del Museo (la Escuela Taller San Andrés colabora en este sector con la ejecución de varias obras)
- Área de intervención arquitectónica con la participación de la Escuela Taller San Andrés
- Rehabilitación de jardines. Intervención de la Escuela Taller San Andrés

Obras ejecutadas durante los años 1984 y 1985. Instalación del proyecto y obras urgentes

- Restauración y adaptación de local para oficina del Proyecto.
- Trabajos de mejoramiento en pisos, paramentos y carpintería para adecuar locales de talleres y bodega general del Proyecto.

ADECUACIÓN DE LOCAL PARA OFICINA DEL PROYECTO

- ▶ Retiro del piso deteriorado
- ▶ Limpieza y consolidación de piso original



- ▶ Colocación de tablón de caoba



Obras ejecutadas durante el año 1986

- Inicio de obras de restauración del local B-300 en la crujía norte del Claustro Principal.
- Adecuaciones de locales para talleres de restauración.
- Liberación de construcción añadida en el patio del museo.
- Trabajos previos a la sustitución de la cubierta (traslado de los libros de la biblioteca).

CLAUSTRO PRINCIPAL CRUJÍA NORTE



Intervención en
locales B 300
Colocación de pisos de
caoba en locales B
660, para la ubicación
temporal de talleres

CLAUSTRO DEL MUSEO



◀ Retiro de construcción
añadida en el Claustro
del Museo

Obras ejecutadas durante el año 1987

- Consolidación de fisuras causadas por el terremoto (5 de marzo de 1987) en la bóveda de local donde funcionaba la enfermería.
- Atirantamiento estructural en el transepto norte del templo mayor.
- Reforzamiento estructural y consolidación de fisuras de las torres campanario del templo mayor.
- Consolidación de fisuras y sujeción de remates (bolas de piedra) en las torres. Impermeabilización del cuerpo superior.
- Liberación de vanos y cambio de ventanas de locales B-300.

TORRES CAMPANARIO

Reforzamiento estructural, consolidación de fisuras.

Testigo de yeso en la fisura



- ▶ Desprendimiento de las esferas de remate en las torres.
- ▶ Colocación de chicotes para asegurar las esferas.



TRANSEPTO NORTE



◀ Fisura en el transepto norte

CAPILLA DE CANTUÑA



◀ Sustitución, reforzamiento estructural e impermeabilización de la cubierta de la Capilla de Cantuña

LOCALES B-300

- ▶ Intervención en pisos y trabajos de carpintería.

**Obras ejecutadas durante el año 1988**

- Construcción de cubierta provisional sobre la sacristía.
- Intervención en la cubierta norte del Claustro de Servicios.
- Conclusión de las obras en la cubierta de la Capilla de Cantuña.
- Reparación de la linterna de la Capilla del Calvario.
- Reconstrucción del dintel en el transepto norte del templo
- Excavación arqueológica, colocación de nuevo forjado de piedra y construcción de banca perimetral en el el Zaguán.
- Colocación de nuevo piso de madera y conclusión de obras en locales B-300.

RESTAURACIÓN DEL ZAGUÁN DEL CONVENTO

- ▶ Excavación arqueológica en el Zaguán
- ▶ Retiro del zócalo de piedra





◀ Detalle de banca perimetral y nuevo forjado de piedra en el piso

CAPILLA DE CANTUÑA



◀ Armado de andamiaje e intervención en torre campanario

CUBIERTA NORTE DEL CLAUSTRO DE SERVICIOS

- ▶ Retiro de techumbre y tratamiento de vigas.
- ▼ Colocación de caña guadúa sobre las vigas de chanul.
- ▶ Entejado de la cubierta.



TRANSEPTO NORTE DEL TEMPLO

- ▶ Andamiaje para trabajos en el transepto norte.
- ▼ Colocación de tensores de hierro.
- ▶ Colocación de crucetas.



Obras ejecutadas durante el año 1989

- Intervención en la cabeza de muro y zócalo de la muralla de ladrillo.
- Consolidación de fisuras en las bóvedas de la nave norte del templo.
- Colocación de tejuelo sobre linternas y terraza de la nave sur del templo.
- Consolidación de fisuras en la bóveda y lunetos de la Capilla de Cantuña.
- Construcción de cubiertas provisionales sobre las crujías este y oeste del patio del museo.

CAPILLA DE CANTUÑA Y MURALLA DE LA CALLE IMBABURA



◀ Intervención en fisuras en la Capilla de Cantuña

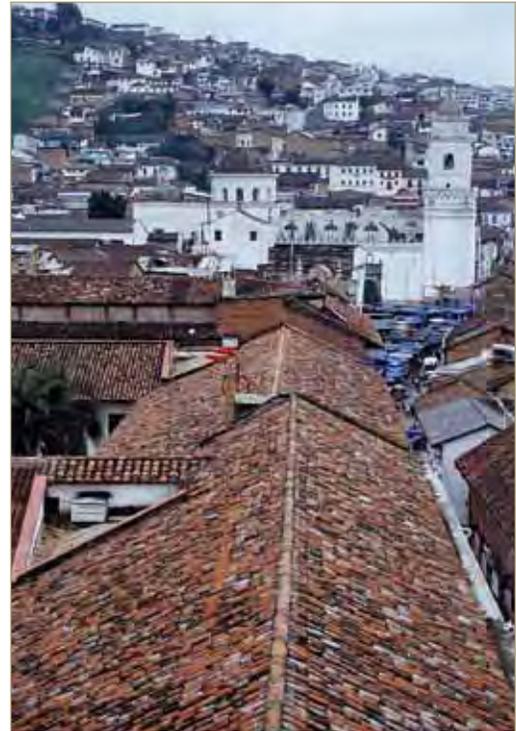
MURALLA DE LADRILLO



◀ Limpieza de la piedra del zócalo de la muralla

CUBIERTAS DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Estructura para la instalación de cubierta de protección provisional en la crujía este y la misma después de la intervención.



TERRAZA SUR DEL TEMPLO

- ▶ Terraza sur antes de la intervención.
- ▶▶ Retiro y colocación de nuevo tejuelo en pisos y cupulines.
- ▼ Emporado de juntas del tejuelo.





◀ Terraza sur después de la intervención

Obras ejecutadas durante el año 1990

- Intervención en el artesanado mudéjar y en la cubierta del coro.
- Conclusión de las obras de consolidación de fisuras y otras intervenciones en la Capilla de Cantuña.
- Conclusión de la intervención en la muralla perimetral de ladrillo.
- Trabajos de retiro de tejado en la cubierta este del Claustro del Museo.

ARTESONADO DEL CORO



Cubierta del coro sobre el
artesonado, después de la
intervención

Artesonado mudéjar después de la
intervención



CUBIERTA ESTE DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Armado de andamiaje para intervención en el alero; retiro de teja, relleno de cascajo y base de carrizo



MURALLA DE LADRILLO



◀ Consolidación y reposición de faltantes

Obras ejecutadas durante el año 1991

- Sustitución, reforzamiento estructural e impermeabilización de la cubierta oeste del Claustro del Museo (50%).
- Colocación de pasarela de inspección e intervención en el artesonado del coro. Acabados en el acceso a la torre norte.
- Inicio de la intervención en la portería y el locutorio (50%).
- Conclusión de las obras de intervención en la cubierta este del Claustro del Museo.
- Colocación de nuevos pisos en los locales de la crujía norte del Claustro de Servicios.

◀ Retiro del piso y limpieza de la bóveda

▼ Relleno y construcción de cámara de ventilación

LOCUTORIO Y PORTERÍA



- ▶ Locutorio después de la intervención



CUBIERTA ESTE DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Retiro de cielo raso de malla y cemento de la galería
- ▶ Retiro del muro divisorio de la galería
- ▼ Viga de hormigón en la cabeza del muro





- ◀ Colocación de vigas, correas y aleros en madera de chanul
- ◀ Re-atormentado de cielo raso en sector del provincialato



- ◀ Colocación de pletinas para refuerzo de las vigas originales que se conservaron
- ◀ Pasarela central de inspección



- ◀ Entejado de la cubierta

CUBIERTA OESTE DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Retiro de canchillos
- ▼ Limpieza y consolidación de muros







Obras ejecutadas durante el año 1992

- Impermeabilización de los cupulines esquineros de las crujías norte y sur del Claustro Principal.
- Impermeabilización de los cupulines esquineros de la crujía norte del Claustro del Museo.
- Conclusión de la sustitución, reforzamiento estructural e impermeabilización de la cubierta oeste del Claustro del Museo (50%).
- Inicio de la intervención en la galería occidental del Claustro del Museo.
- Intervención en el piso de acceso a la torre norte.
- Intervención en la linterna de la escalera circular.
- Reforzamiento de la estructura de madera de la cubierta del coro.
- Conclusión de la intervención en el locutorio (pisos, techo, puerta) 50% final.
- Pintura general de paramentos del Claustro Principal.

CUBIERTA OESTE DEL CLAUSTRO DEL MUSEO



- ◀◀ Colocación de canchillos y construcción de solera de hormigón
- ◀ Colocación de anclajes en vigas y soleras
- ▼ Nueva estructura en madera de chanul



CUPULÍN SOBRE ESCALERA NOR-OCCIDENTAL DEL CLAUSTRO PRINCIPAL

- ▶ Antes y después de la Intervención



CUPULINES DE LOS CLAUSTROS

- ▶ Restauración del cupulín nor-este del Claustro del Museo



Obras ejecutadas durante el año 1993

- Pintura en bodegas del proyecto en el Claustro de la Sacristía.
- Trabajo en cielo raso, retiro de vigas, derrocamiento de cornisa, instalación eléctrica y pintura general en la sala del De Profundis.
- Retiro y reposición de mortero en el pasamano y pintura de escalera principal.
- Eliminación de recuadros de cemento en lápidas y confección de 1/2 caña en muros, limpieza de columnas de piedra y curado de vigas del Claustro Principal.
- Resane y pintura de la crujía este del Claustro del Museo.
- Construcción de cámaras de ventilación, preservación y empotrado de vigas, sellado de vanos, derroque de pisos y de muros, construcción de nuevas paredes y losetas en los locales de la crujía occidental del museo.
- Montaje de rejas en Claustro Principal.
- Intervención en la cubierta del coro.

LOCALES DE LA CRUJÍA OCCIDENTAL DEL MUSEO



- ◀ Retiro de entablado y de estructura de carrizo de cielo raso del subsuelo
- ▼ Derrocamiento de muros
- ◀ Construcción de nuevos muros



- ▶ Armado de loseta
- ▶▶ Construcción de cámara de ventilación
- ▼ Colocación de vigas de chanul



DE PROFUNDIS

- ▶ Intervención en la sala del De Profundis



CLAUSTRO PRINCIPAL



- ◀ Puerta en el extremo nor-oriental del Claustro Principal antes de su retiro
- ◀ Colocación de reja, reemplazando la puerta de madera

Obras ejecutadas durante el año 1994

- Intervención en la crujía occidental baja del Claustro del Museo: pisos (madera y piedra), liberación y sellado de vanos, construcción de artesas y de muro divisorio en su lugar original.
- Pintura general de las cuatro fachadas del Claustro Principal.
- Colocación de puertas de vidrio.
- Sustitución del piso de cemento del antecoro por gres.

ANTECORO



Intervención en paredes, puerta en acceso a la torre, gradas y reemplazo del piso de cemento en el antecoro

CRUJÍA OCCIDENTAL DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

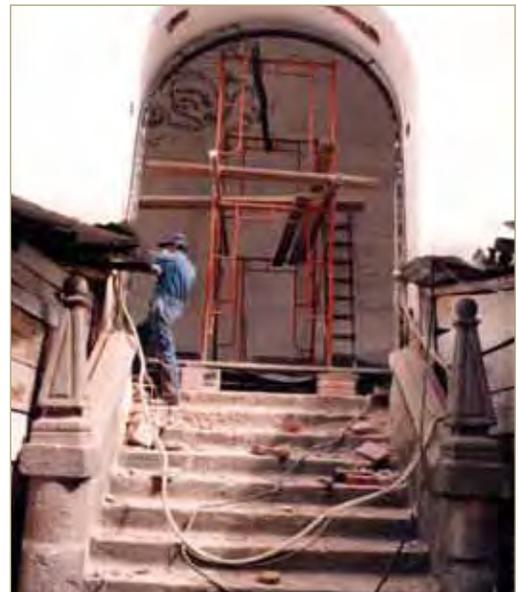
- ▶ Retiro de ventanas y reparación de vanos
- ▶ Enlucido y colocación de ventanas



- ▶ Piso de piedra en la galería
- ▶ Colocación de tablón de caoba en locales hacia el Patio Inglés y retiro de ventanas de madera



- ▶ Colocación de marcos de ventanas y puertas de hierro en vanos hacia el patio



Obras ejecutadas durante el año 1995

- Intervención en salas de la crujía occidental baja. Sustitución de pisos, liberado y sellado de vanos, construcción de artesas, instalación de ventanas y mampara, construcción e instalación de gradas de ingreso, acabados en paredes y pisos, iluminación de la galería y construcción de cuatro muros provisionales.
- Acabados y nueva pintura en los paramentos del coro, cambio de ventana, arreglo de sillería y respaldos. Iluminación del artesanado.
- Instalación de nueva portería en el locutorio; trabajos de carpintería en la mampara y confección de divisiones. Pintura e iluminación.
- Construcción del galpón para bodegas del proyecto y comunidad. Trabajo conjunto con la Escuela Taller San Andrés Quito II.

SALAS OCCIDENTALES DEL MUSEO



◀ Intervención en vigas y antepechos de ventanas



◀ Entrepiso del subsuelo

◀◀ Estado de la escalera de la galería oeste

- ▶ Reconstrucción de grada
- ▶▶ Reasentado de escalones y pilastras



- ▶ Conclusión de trabajos en la escalera. Se aprecia las ventanas con los antepechos rebajados y la recuperación de los jardines



- ▶ Sellado y revoque de juntas
- ▶▶ Ventanas después de la intervención





◀ Galería y locales occidentales después de la intervención en pisos, muros, vanos y cielo raso



◀ Paralelamente se realiza la intervención en la planta alta de esta crujía y la restauración integral de sillería, respaldos e iluminación del coro

PORTERÍA

- ▶ Retiro de mampara oriental
- ▶▶ Mampara norte restaurada



Obras ejecutadas durante el año 1997

- Cambio de desagües, construcción de cajas de revisión en la Huerta y saneamiento de humedades.
- Derrocamiento, limpieza, excavación para la construcción del Patio Inglés.
- Restauración de dos salas de la crujía occidental y la crujía norte del Claustro del Museo.

SALAS OCCIDENTALES DEL MUSEO

- ▶ Colocación de vigas de chanul
- ▶▶ Colocación de tablón de caoba y lacado



PATIO INGLÉS



- ◀◀ Ampliación de vanos de las salas occidentales del museo
- ◀ Excavación para construcción del patio

SALA NORTE DEL MUSEO



- ◀ Sala norte en proceso de restauración

Obras ejecutadas durante el año 1998

- Restauración de dos salas de la crujía occidental y la crujía norte del Claustro del Museo.
- Recuperación de pintura mural.

GALERÍA NORTE DEL MUSEO

- ▶ Estado de los muros del Claustro del Museo
- ▶▶ Recuperación de pintura mural



- ▶ Detalle de la pintura mural
- ▶▶ Galería concluida su intervención



- ▶ Colocación de ventanas
- ▶▶ Elevación norte después de la intervención







Obras ejecutadas durante el año 1999

- Restauración de la sala de la crujía oriental del Claustro del Museo.

GALERÍA ORIENTAL DEL MUSEO



- ◀ Colocación de piso de piedra y revocado de juntas
- ◀ Preparación de contrapiso



- ◀ Instalación de marcos de hierro en las ventanas

Obras ejecutadas durante el año 2000

- Conclusión de obras en la galería oriental del Claustro del Museo

GALERÍA ORIENTAL DEL CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Instalación de puertas de vidrio y mantenimiento de la pintura general de la sala y pintura mural



- ▶ Instalación de vidrios con lámina de protección



Obras ejecutadas durante el año 2001

- Trabajos varios de limpieza y mantenimiento, limpieza de pintura mural, colocación de instalaciones eléctricas y luminarias en las salas del museo.

- ◀ Mantenimiento general de la pintura de las salas del museo
- ▼ Limpieza y mantenimiento de pintura mural

SALAS DEL MUSEO



Obras ejecutadas durante el año 2002

- Limpieza general y mantenimiento de las salas y montaje del Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial. (Colaboración de la Escuela Taller San Andrés).

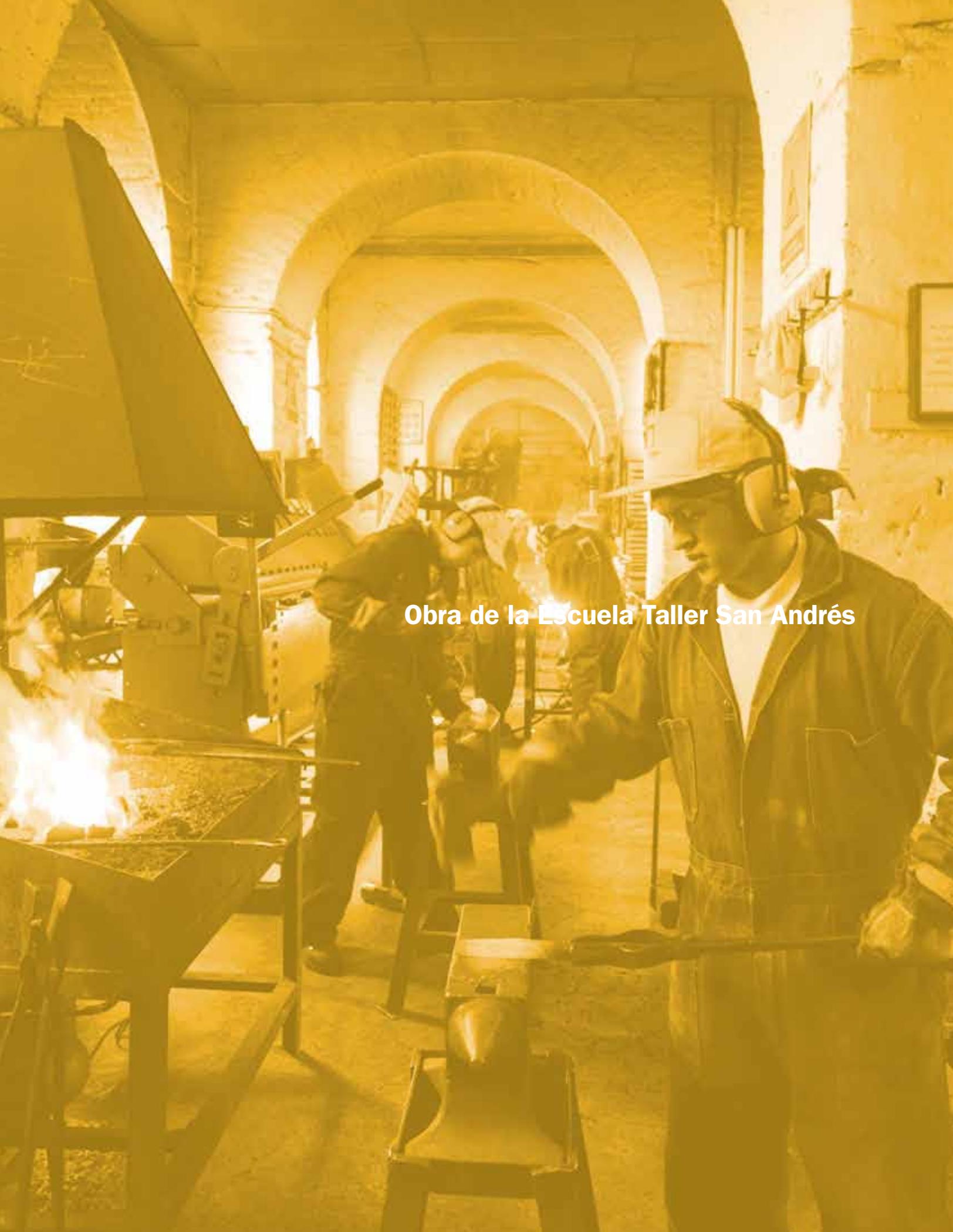


- ◀◀ Montaje de las obras
- ◀ Montaje de obras en la Sala 2

- ▶ Instalación final de la obra
- ▶ Instalación final de la obra



- ▲ Instalación final del Museo
- ▶ Instalación final del Museo



Obra de la Escuela Taller San Andrés



Obra de la Escuela Taller San Andrés

José Mercé Gandía / José Gallegos

La Escuela Taller

La Escuela Taller San Andrés, nombrada así en memoria del primer colegio de artes y oficios fundado por los franciscanos en el siglo XVI, inició sus actividades en octubre de 1992, a partir del convenio binacional suscrito entre la AECID y el INPC, con el propósito de colaborar con las obras de este convenio, especialmente con las que se ejecutaban en el Convento de San Francisco.

Esta iniciativa española se instaura en Ecuador y con el lema «Aprender a trabajar trabajando», se desarrolla un proceso formativo eminentemente práctico en el que diariamente se capacita, de forma técnica y humana, a un grupo de 100 jóvenes en seis especialidades y diez talleres.

Hasta abril de 2009 la Escuela graduó a seis promociones de becarios, egresados que han logrado insertarse con facilidad en el mercado laboral. Actualmente, se encuentra en proceso de capacitación la séptima promoción de alumnos, iniciada en mayo de 2009.

Gran parte del éxito del Proyecto se debe al respaldo y seguimiento de las dos entidades auspiciantes, a las que debe sumarse el aporte del Instituto Nacional de Empleo de España (INEM) y, de 2007 a 2009, la ayuda de la Corporación Andina de Fomento (CAF).

Objetivos

El objetivo general de la Escuela Taller es mejorar la inserción laboral de jóvenes, entre 15 y 22 años, hombres y mujeres, de escasos recursos económicos, especialistas en oficios relacionados con el Patrimonio Cultural, la construcción y rehabilitación de vivienda, y la protección del ambiente.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Formar especialistas en distintos oficios artesanales, algunos en vías de desaparecer.
- Capacitar humana y técnicamente al joven artesano.
- Integrar e insertar profesionalmente a jóvenes sin trabajo.
- Revalorizar los oficios artesanales.
- Promocionar y difundir las tareas de rehabilitación y conservación del Patrimonio.

- Actuar como soporte y embrión de futuros centros, para dinamizar el empleo, la defensa y conservación del Patrimonio, y la protección del ambiente.

LOS ALUMNOS

Los alumnos becarios provienen de grupos sociales de escasos recursos económicos, sin opciones educativas ni de empleo, pero con deseos de superación, que provienen en su mayoría de barrios urbano-marginales y parroquias cercanas a la ciudad de Quito.

El requisito básico para ingresar como becario es haber concluido la instrucción primaria; la experiencia en el oficio o en algún trabajo afín no es necesaria, aunque sí importante.

Al momento del ingreso, los jóvenes están entre los 15 y 22 años de edad; en cuanto a formación escolarizada, en promedio tenemos: 74% en primaria, 22% en ciclo básico de secundaria y 4% en ciclo diversificado de secundaria.

Una vez aprobado el período de prueba, el o la joven aspirante se hace acreedor/a a una beca, que, además de toda la formación técnica y humana, comprende: ayuda económica, ayuda alimenticia, fondo de herramientas, seguro de accidentes personales, los servicios de una clínica para la atención en medicina preventiva, y la entrega de ropa de trabajo y equipo de seguridad.

La formación

El período de formación dura tres años y está dividido en fases de seis meses, con evaluaciones trimestrales.

El 80% del tiempo se dedica al aprendizaje práctico de los secretos del oficio, al desarrollo de destrezas y a ejecutar trabajos para varios proyectos de restauración. Por lo tanto, la formación es eminentemente práctica y se realiza en proyectos concretos asignados por las entidades auspiciantes, conforme a una programación establecida.

El restante 20% del tiempo se dedica a la instrucción teórica, en materias técnicas, empresariales y de cultura general; capacitación complementada con una importante formación humana. En la última fase del período, se orienta a los jóvenes hacia la conformación de microempresas como una buena alternativa de organización para su desempeño futuro y, con este mismo fin, se pone en marcha módulos productivos. Para una completa capacitación se realizan cursos, conferencias y seminarios, y se complementa con actividades sociales, deportivas y culturales que procuran la integración y socialización de los alumnos.

La preocupación permanente es el desarrollo social de los alumnos; para materializar este propósito se le orienta de forma permanente hacia el cumplimiento de su principal objetivo: ser un artesano con una gran formación técnica, humana y disciplina de trabajo.

El Plan de Formación es de carácter dinámico, se lo revisa al inicio de cada período y se lo ajusta en cada fase, para reforzar conocimientos y períodos formativos. Al inicio de cada período de capacitación, se elabora la ficha curricular de formación teórica, en la que se registran las materias, seminarios y conferencias que se impartirán a los alumnos durante las seis fases; también se elabora un cronograma general de actividades extracurriculares,

que constituyen una herramienta importante para organizar el proceso de formación teórica del becario en todos los aspectos.

Los Talleres de la Escuela

Como se indicó, la Escuela tiene un cupo para 100 alumnos, distribuidos en 10 talleres mixtos dentro de 6 especialidades: Construcción Civil (anteriormente denominada Albañilería, comprende además electricidad y plomería), Carpintería-Ebanistería, Cocina Tradicional, Mecánica en General, Jardinería Artística y Viveros, Picapedrería y Cerámica. Cada taller está integrado por diez alumnos y un monitor (instructor) de probada experiencia como Maestro de Taller, calificado por la Junta de Defensa del Artesano.

No. Talleres	Especialidad	No. Alumnos
3	Construcción Civil (Albañilería)	30
2	Carpintería-Ebanistería	20
1	Cocina Tradicional	10
1	Jardinería Artística y Viveros	10
2	Mecánica en General	20
1	Picapedrería y Cerámica	10

TALLERES DE CONSTRUCCIÓN CIVIL

Con tres talleres de Construcción Civil, la Escuela ha realizado un importante volumen de trabajo de restauración arquitectónica en varios frentes de obra. Los alumnos de estos talleres también realizan prácticas de electricidad y plomería como complemento a su formación.

TALLERES DE CARPINTERÍA-EBANISTERÍA

Además de la construcción y rehabilitación de puertas, ventanas y pisos del Convento de San Francisco y del Antiguo Hospital Militar, en donde también se trabajó en cubiertas, se realizó todo el mobiliario de oficinas, talleres, comedor y aulas de la Escuela.

TALLER DE JARDINERÍA ARTÍSTICA Y VIVEROS

El Taller de Jardinería, además del trabajo en los distintos frentes de obra para la práctica de cultivos, siembra y reproducción de plantas, cuenta con cuatro invernaderos y un huerto.

TALLERES DE MECÁNICA GENERAL

La producción de los veinte becarios que lo conforman ha sido importante y de excelente calidad, desde rejas de gran tamaño hasta pequeños objetos decorativos.

TALLER DE PICAPEDRERÍA

Este Taller se distingue por la calidad y el detalle en su trabajo, considerando la dureza de la andesita, piedra con la que realizan los trabajos.

TALLER DE COCINA TRADICIONAL

El Taller de Cocina tradicional implementado desde el período anterior, además de servir para las prácticas del oficio, se encarga de preparar la alimentación diaria de todos los alumnos.

Obras en las que ha intervenido la Escuela Taller

El Convento de San Francisco y el Antiguo Hospital Militar han sido los principales frentes de obra de la Escuela Taller. Adicionalmente, durante estos años se han ejecutado varios trabajos puntuales en otros monumentos arquitectónicos.

En primera instancia se trabajó en el Santuario de Guápulo, primera sede de la Escuela, y en el Monasterio de Santa Clara, proyectos del convenio Ecuador-España. Por otra parte y en acuerdo con el INPC, se participó en obras específicas en la Recoleta de San Diego, Recoleta de El Tejar y, en los últimos años, en la Circasiana, actual sede del INPC.

Finalmente, en el segundo trimestre del año 2009, se puso en marcha una iniciativa del INPC, denominada Aulas Docentes de Trabajo, que amplía el ámbito de trabajo de la Escuela Taller, con la ejecución de obras en sitios patrimoniales de varias ciudades del país.

ANTIGUO HOSPITAL MILITAR

Emplazado en la parte occidental de la zona central de la ciudad de Quito, en el tradicional barrio San Juan, el 7 de mayo de 1900 comienza la construcción del Sanatorio Vicente Rocafuerte, actualmente conocido como el edificio del Antiguo Hospital Militar. Proyecto del arquitecto Francisco Schmidt, quien inició la obra, que la continuó el arquitecto Lorenzo Durini a partir de 1906.

En 1992 se inician los trabajos de adecuación de los locales para la instalación de talleres y oficinas, y la restauración del sector que fue asignado a la Escuela que, por las condiciones de deterioro en que se encontró, se convierte en un excelente instrumento para el aprendizaje práctico de los alumnos becarios. Se ha intervenido en más de 4 000 m².

La Escuela Taller, entre otros trabajos, restauró íntegramente la fachada del sector norte. Hace un par de años el FONSAI, retiró el enlucido de zócalos y muros inferiores y realizó un mantenimiento de pintura, para lograr la uniformidad en la fachada de todo el edificio, a propósito de los trabajos de restauración que ejecutaba en el sector sur del edificio.



- ◀ Ingreso antes de la intervención
- ▼ Estado actual

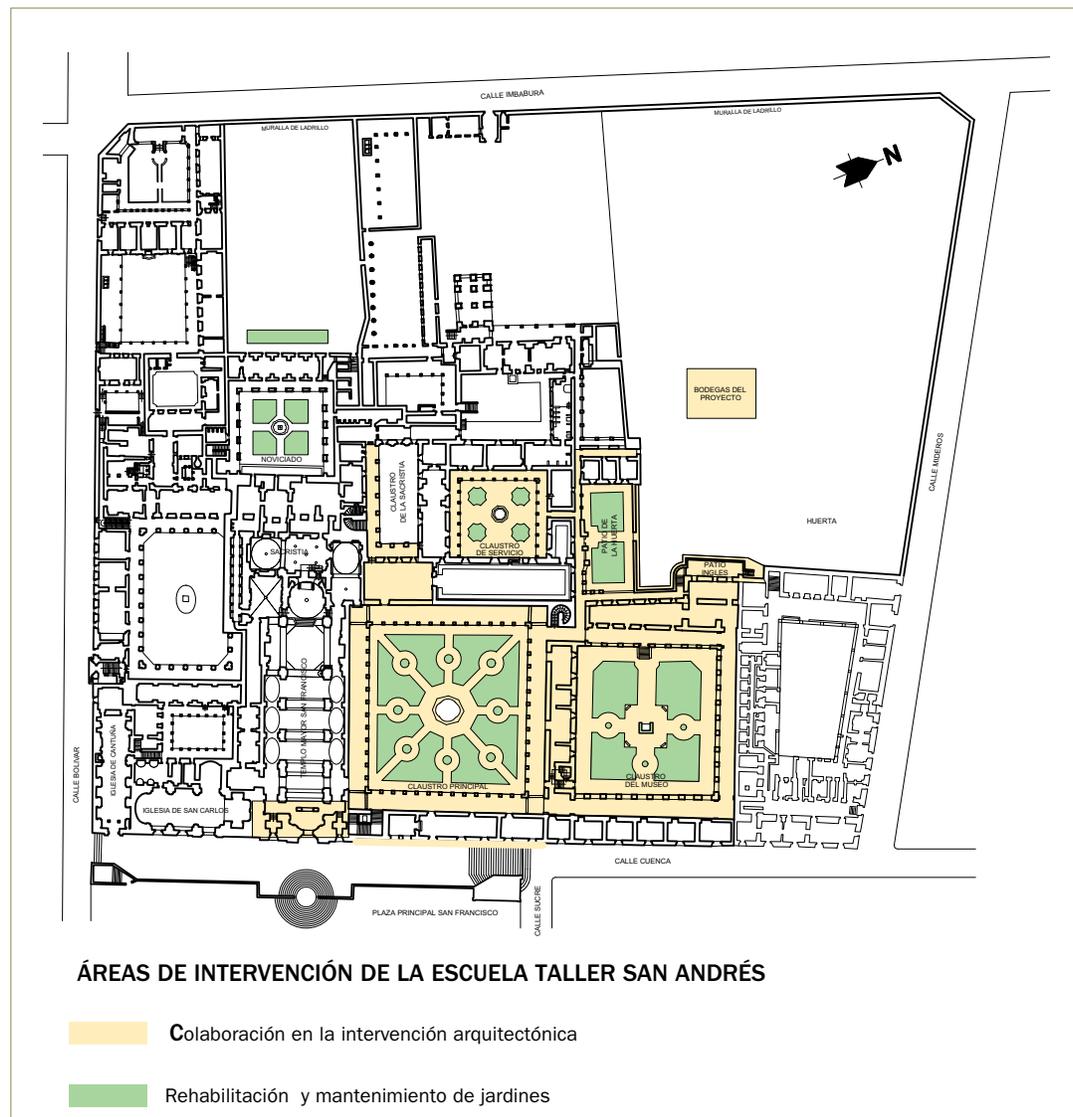


La obra en el Convento de San Francisco

Desde el año 1993, la Escuela Taller colaboró con los trabajos de restauración que el convenio Ecuador-España ejecutaba en el Convento, que se constituyó, hasta 2003, en su principal frente de prácticas y en donde se realizó un significativo volumen de obra en restauración arquitectónica y jardinería artística en el Claustro Principal, Claustro del Museo, Claustro de Servicios, Claustro de la Sacristía, Noviciado, Jardín de la Huerta, Patio Inglés, Corredor de la Amargura, sala De Profundis, museo y antecoro; se intervino en pisos, muros, techos; se hicieron nuevas ventanas, contraventanas y puertas, así como rejas y protecciones metálicas.

En todos los espacios verdes de estos claustros se realizó un completo trabajo de jardinería. Por otra parte, se resanaron enlucidos, se estucaron los muros y se pintaron las torres del campanario y la fachada del Convento.

Planos y registro fotográfico



Obras ejecutadas durante el año 1993

- Pintura de 120 m² de muros del corredor alto del Claustro Principal.
- Retiro y restitución de juntas del piso de piedra del Claustro Principal.
- Retiro de vegetación, preparación del suelo y siembra de césped en los jardines del Claustro Principal.

CLAUSTRO PRINCIPAL

▼ Antes de la intervención

► Retiro de toda la vegetación baja y siembra de césped



◀ Cuidado de césped, seto de arrayán y coronas de escancel rojo

Obras ejecutadas durante el año 1994

- Construcción y colocación de rejas y ventanas en el Claustro de la Sacristía.
- Construcción y colocación de rejas en el Corredor de la Amargura.
- Reinstalación de luminarias en las torres.
- Construcción y colocación de puertas en la planta alta de la crujía este de los Claustros Principal y del Museo.
- Construcción y colocación de 26 ventanas y contraventanas en la planta alta del Claustro del Museo.
- Construcción de 120 losas para canal de aguas lluvias del patio del Museo.
- Construcción y colocación de canales de aguas lluvias en los lados este y sur del Claustro del Museo.
- Intervención en el Jardín de la Huerta: cambio de pisos, albañilería general, iluminación y renovación de jardines, construcción de cámara de ventilación y colocación de nuevo piso de piedra bola en corredor este.
- Renovación de jardines del Claustro Principal y Claustro de Servicios.

JARDÍN DE LA HUERTA

- ▶▶ Jardín antes de la intervención
- ▶ Limpieza del terreno



- ▶▶ Siembra de césped; protección con malla
- ▶ Recuperación de pisos y muro este





◀ Trabajos en cabeza del muro sur



◀ Corredor este luego de la intervención



◀ Construcción de la reja para el Corredor de la Amargura

CLAUSTRO DEL MUSEO



- ▲ Construcción de ventanas y contraventanas para las galerías altas
- ▶ Galería oriental después de la intervención. El Proyecto realizó el trabajo del piso

- ▼ Colocación de ventanas y recuperación de muros en la galería oriental









- ◀◀ **Claustro Principal:**
construcción y colocación de puertas en galerías orientales altas del Claustro Principal y del Museo
- ◀ **Claustro de Servicios:**
construcción de reja para este Claustro
- ▼ **Claustro de Servicios:**
construcción y colocación de la reja en la sala De Profundis



Obras ejecutadas durante el año 1995

- Construcción del galpón para bodegas del Proyecto y comunidad. Trabajo conjunto con el Proyecto.
- Finalización de trabajos: pisos, jardines, muros, rejas e iluminación en el Jardín de la Huerta.
- Colocación de canales de aguas lluvias en la crujía norte del Claustro Principal.
- Desmontaje y traslado de los talleres de obra provisionales del Claustro del Museo a las bodegas de la Huerta.
- Restauración de muros del Claustro del Museo y colocación de rejas en ventanas del subsuelo norte.
- Recuperación integral y mantenimiento de los parterres del Jardín del Claustro del Museo.
- Reposición de plantas y mantenimiento de los jardines del Claustro Principal, Claustro de Servicios y Jardín de la Huerta.

GALPÓN PARA BODEGA



◀ Limpieza del terreno

▼ Muros divisorios y estructura de cubierta



JARDÍN DE LA HUERTA



- ◀◀ Fundición de contrapiso y asentado de piedra laja
- ◀ Siembra de escancel rojo

- ▼ Remate de muro con tejuelo
- ◀ Jardín de la Huerta luego de la intervención



CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Desarmado de las bodegas del Proyecto en el Claustro del Museo
- ▶ Siembra de césped en los parterres del lado sur. Claustro en proceso de recuperación
- ▶ Estado antes de la intervención de los parterres del sector norte
- ▶ Claustro en proceso de recuperación
- ▼ Reparación de enlucidos y pintura de fachadas



CLAUSTRO DE SERVICIOS

- ▼ Mal estado de los jardines del Claustro
- ▶ En proceso de recuperación



- ◀ **Noviciado:**
recuperación integral
de los jardines
- ▼ **Claustro Principal:**
mantenimiento de
jardines



- **Cubierta del Templo:**
colaboración en la
construcción de la
cubierta provisional



Obras ejecutadas durante el año 1996

- Reposición de plantas y mantenimiento de jardines de los Claustros Principal, del Museo y del Jardín de la Huerta.

- **Estado del Claustro Principal**





◀◀ **Claustro del Museo:**
mantenimiento de
jardines

◀ **Jardín de la Huerta:**
mantenimiento de
jardines

Obras ejecutadas durante el año 1997

- Construcción de cubierta provisional, escalones, muros y cámara de aire en el Patio Inglés.
- Revocado de pisos de la Calle de la Amargura.
- Construcción y colocación de rejas en ventanas del subsuelo este del Claustro del Museo.
- Reposición de plantas y mantenimiento de jardines en los Claustros Principal, del Museo y en el Jardín de la Huerta.

PATIO INGLÉS



▲ Vista exterior del patio antes de la intervención

► Vista interior del espacio oscuro y húmedo que servía como bodega



- ▶ Después de la excavación realizada por el Proyecto, se continúa con la construcción del muro perimetral y la cámara de ventilación para el muro oriental del museo. Por la profundidad requerida se construye con pantallas de hormigón.
- ▼ Desencofrado de viga





- ◀◀ **Claustro del Museo:** mantenimiento de jardines
- ◀ Colocación de rejas en ventanas del subsuelo este



- ▲ **Claustro Principal:** mantenimiento de jardines
- ▶ **Jardín de la Huerta:** mantenimiento y reposición de plantas

Obras ejecutadas durante el año 1998

- Construcción de muros, cámaras de ventilación, recubrimiento con pared de ladrillo, enlucidos y colocación de grada sur en el Patio Inglés.
- Resane y pintura de muros en el Jardín de la Huerta.
- Resane y pintura de muros occidental y sur del Claustro del Museo. Retiro de piedra, fundición de contrapiso, reasentado de piedra laja y revoque de juntas.
- Reposición de plantas y mantenimiento de jardines de los Claustros: Principal, del Museo, Sacristía y Jardín de la Huerta.

PATIO INGLÉS

- ▶ Excavación para construcción del muro norte



- ▶ Construcción de muro interior de ladrillo
- ▶ Fundición de contrapiso y enlucido de muros





◀ Construcción de grada sur

JARDÍN DE LA HUERTA



◀◀ Resane de enlucidos y pintura en sector norte
◀ Mantenimiento de jardines

CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Pintura de fachada oeste



- ▶ Retiro de piedra laja en tramo norte del patio para la fundición del contrapiso
- ▶ Mantenimiento de jardines



Obras ejecutadas durante el año 1999

- Construcción de grada norte, colocación e impermeabilización del tejuelo en muros, colocación de pisos de piedra bola y pintura de las fachadas que dan al Patio Inglés.
- Construcción de rejas y ventanas para las salas del Museo.
- Retiro de piedra, fundición de contrapiso, reasentado de piedra laja y revoque de juntas.
- Relacado de ventanas y contra ventanas de la galería occidental.
- Limpieza y traslado de la imprenta.
- Reposición de plantas y mantenimiento de jardines del Convento.

- ▼ Construcción del muro norte
- ◀ Colocación de piedra bola y ventanas de subsuelo occidental

PATIO INGLÉS



- ◀◀ Colocación de tejuelo
- ◀ Estado final del muro reconstruido



◀ Detalle de la forja

▼ Pintura general



▶ Detalle de ventana y reja

▶▶ Estado final del patio



CLAUSTRO DEL MUSEO



◀ Detalle del piso concluido el trabajo de fundición de contrapiso y reasentado de piedra

Obras ejecutadas durante el año 2000

- Construcción de puertas para talleres del Proyecto.
- Relacado de ventanas de la galería occidental y sur del Museo.
- Resane de enlucidos y pintura del Claustro Principal.
- Limpieza de la piedra y juntas del Claustro del Museo.
- Reposición de plantas y mantenimiento de los jardines del Convento.

CLAUSTRO PRINCIPAL



◀ Resane de enlucidos y pintado de paredes



- ▶ Reposición de plantas y mantenimiento
- ▼ Trabajos de mantenimiento y pintura







Obras ejecutadas durante el año 2001

- Resane de enlucidos y pintura de muros del Claustro de la Sacristía, Corredor de la Amargura, Jardín de la Huerta, Patio Inglés, Claustro del Museo.
- Retiro y colocación de revoque en pisos de piedra de los corredores y patio del Claustro de Servicios, Claustro de la Sacristía, sala del De Profundis, Calle de la Amargura, y en las cuatro galerías y patio del Claustro Principal.
- Resane de enlucidos y pintura de la fachada principal.
- Construcción y colocación de rejas en corredores.
- Reposición de plantas y mantenimiento de los jardines del Claustro Principal, Claustro del Museo, Claustro de Servicios y Jardín de la Huerta.

CLAUSTRO PRINCIPAL



◀◀ Reparación de piso de piedra

◀ Después del trabajo en pisos y jardines



Limpeza de juntas después de la colocación del nuevo revoque.

Trabajos de pintura

CLAUSTRO DEL MUSEO

- ▶ Resane de enlucidos y pintura general del patio
- ▶ Mantenimiento de palmeras y jardines



- ▶ Estado final del Claustro



JARDÍN DE LA HUERTA



- ◀◀ Trabajos de pintura
- ◀ Mantenimiento de jardines



- ◀ Claustro de Servicios: resane de juntas

FACHADA PRINCIPAL



- ◀ Fachada del Convento en proceso de recuperación
- ▼ Fachada luego de los trabajos de pintura



Obras ejecutadas durante el año 2002

- Limpieza general y mantenimiento de las salas y montaje del Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial.
- Pintura de las galerías del Claustro Principal.
- Pintura de muros del Patio Inglés.
- Reparación y pintura de muros de la Calle de la Amargura.
- Reposición de plantas y mantenimiento de los jardines del Claustro Principal, Claustro del Museo, Claustro de Servicios y Jardín de la Huerta.
- Resane de enlucidos y pintura del cuerpo superior de la torre.

CLAUSTRO PRINCIPAL



◀ Masillado y pintura de galerías del Claustro

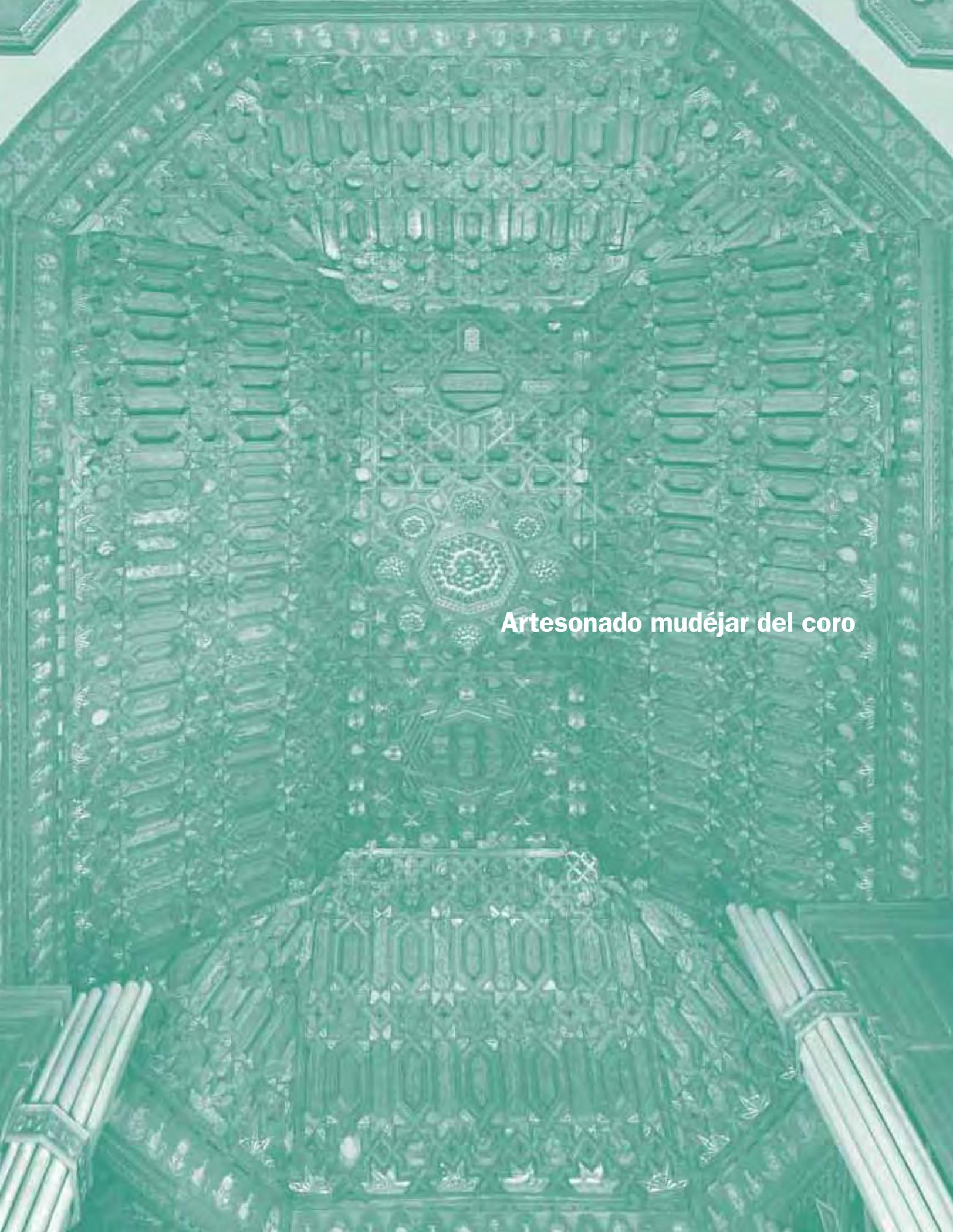
- ▶ **Claustro del Museo:**
trabajos de
preparación y pintura
- ▼ **Torres del
Campanario:**
resane de enlucidos
y pintura del cuerpo
superior de la torre



MUSEO



◀ Limpieza y mantenimiento de ventanas y rejas



Artesonado mudéjar del coro



Artesonado mudéjar del coro¹

Guillermo Narváez / Marcos Rivadeneira

Referencia histórica

Los artesonados mudéjares, conocidos también como armaduras de lazo mudéjar, aparecieron por primera vez en Quito en las primitivas techumbres de San Francisco e influyeron en la ejecución de los de la iglesia de San Diego, La Catedral y Santo Domingo; de estos, el de la Catedral fue el último en construirse.

En estas techumbres se reconoce la habilidad de los artistas que solían fijar con precisión las líneas de ensambladura de cada una de las innumerables piezas que componen un alfarje.

El origen de los artesonados se remonta a las antiguas edades. La Historia del Arte nos afirma que los egipcios y caldeos, hindúes y persas, griegos y romanos los utilizaron indistintamente, ya en los pórticos de sus templos, ya en las salas de sus palacios. Sabemos por la Historia del Arte que el artesonado del templo Délfico se hallaba recubierto de chapas de oro. La bóveda del Panteón de Roma se encontraba enchapada de labradas láminas de bronce y artísticos adornos de plata. Hasta en los templos incaicos del Cuzco, sino los artesonados que nunca existieron, al menos sus paredes estaban laminadas de oro, a decir de los primitivos cronistas...

...En la Edad Media, con la creación y predominio del gótico, desapareció por completo el artesonado siendo sustituido por florones, nerveras y bóvedas de crucería y de artista rematando no pocas veces como es dado ver en diversas catedrales como la de Burgos, Toledo y la Zeo de Zaragoza, modificando sus formas para que también los artesonados y casetones hiciesen acto de presencia y se los utilizase sin reservas en los templos y palacios en los siglos XV y XVI. El resurgimiento de la nueva manifestación, a comienzos de la Edad Moderna, tuvo lugar en Florencia, en donde sus artífices flotaban en el ambiente del platisismo ayudados por sus mecenas los Médicis, extendiéndose de esta ciudad a toda Italia, vulgarizándose, como antes afirmábamos, en iglesias y palacios. Magníficos ejemplares del estilo se conservan en su lugar de origen, como los del Palacio Viejo de Florencia, en Ferrara, por no citar los de otras ciudades italianas.

De Italia pasaron a otras nacionalidades europeas y concretamente a España, de donde llevaron a sus dominios americanos; podemos admirar esta clase de casetones renacentistas, entre otros lugares, en el Palacio Infantado de Guadalajara. Los primeros constructores de alfarjes provinieron de España y fueron americanos que aprendieron el arte de sus conquistadores...

...Se sabe también que el primer constructor de techos mudéjares o alfarjes en el virreinato de la Nueva España, no fue un musulmán ni un oriental, sino un cristiano y español, llamado Juan Díaz

1) Tomado del informe para el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito

Jaramillo, en 1543, en su residencia de Toicama, y de allí se extendieron a Tunja (Convento de Santa Clara) y diversos templos bogotanos como San Francisco, Santo Domingo y otros...

... Juzgamos, pues, que así como de Sevilla llegaban a América los productos peninsulares, de allí mismo también saliesen esos artistas mudéjares, tan españoles como los demás, para dejarnos en techos de templos y algunas veces de casas particulares las filigranas y atarugues, los alisares, alicatados y mocárabes, que tantos ejemplares hemos visto en España².

Análisis estético

El artesanado mudéjar se compone de innumerables piezas talladas y doradas, que crean figuras geométricas, unas veces con molduras en forma de estrella; otras, con molduras estriadas, estas últimas recubren las partes inferiores de las vigas pares. En este caso, la decoración se hacía con líneas negras, blancas y grises, paralelas, tipo taraceado y/o incrustación. La influencia del arte musulmán se nota sobre todo por el uso de la geometría.

Joya Virreinal: El alfarje o artesanado mudéjar constituye el adorno máximo del coro y hállase catalogado por la crítica como el mejor de Quito y uno de los mejores de América del Sur.

Ya en la mitad de la centuria décima séptima era descrito con su cohermano del Crucero y destruido en 1755 que cubría toda la nave central, como triunfantes y primeros en todo el Virreinato del Perú en el peregrino estilo mudéjar. Su forma es un octógono irregular en forma de artesa, un tanto abovedada. Después de una cenefa pintada viene el friso constituido por una serie de mütulos y dentellones para dar inicio a otra serie de arquiteos con sus correspondientes columnitas, aprisionando atauriques pintados.

De aquí parte propiamente el alfarje, rampado en su comienzo hasta tener el nivel del plano superior. La primera faja se halla representada por casetones en forma de estrella y entrelazados con almocárabes, los cuales se suceden y enlazan en todo el resto de la fábrica. La segunda faja rueda alrededor de todo el artesanado como el anterior, pero aquí los casetones son hexágonos, alongados de dispar longitud, pues mientras los más pequeños son hexágonos perfectos, en los más grandes comienzan y acaban en puntas de estrella, dorados, de suerte que forman un juego perfecto de impresionismo artístico.

Continúase los casetones de almocárabes y losanges enlazados, salpicados de palmetas y dentellones, todas ellas doradas hasta llegar al plano horizontal del alfarje. Aquí se pueden admirar dos almarbates con sus correspondientes alfardas, lacerías geométricas con hexágonos irregulares y casetones con estrellas de ocho picos.

Finalmente, llegase al remate constituido por un bellissimo y peregrino almizate o harneruleo octogonal, dorado papeloneado y con un rosetón colgante en la cúspide. Haciendo guardia este magnífico almizate, correspondiente a cada uno de los ángulos del octógono y rodeando el harneruleo, como se destacan ocho grandes almocárabes cual si fueren ocho estalactitas, talladas y doradas, que impresionan agradablemente tanto por su disposición como ejecución.

Son a nuestro parecer el alfarje coral con el del crucero, los mejores existentes en Quito³.

2) Benjamín, Gento Sanz, *El arte colonial en la Iglesia de San Francisco de Quito*. Estudio inédito, capítulo 7, pp.1-24, Biblioteca del convenio Ecuador-España, E709.006.

3) *Ibíd.*

Historia material

El artesonado del coro data del siglo XVI, se desconoce a su autor y está compuesto de madera ensamblada, tallada, dorada y policromada, en un área de 109,86 m². Desde que fue elaborada esta magnífica obra de arte han transcurrido aproximadamente cinco siglos y, obviamente, ha sufrido innumerables intervenciones en pro de su mantenimiento y preservación.

Mencionaremos varias de las intervenciones realizadas en el transcurso del tiempo, las que han permitido que perdure esta obra hasta nuestros días.

El quincuagésimo tercero provincial de la provincia de San Francisco de Quito, respondía al nombre de Fr. Francisco Blanco del Valle, cuyo régimen se inauguró el 17 de septiembre de 1731, perdurando hasta el 4 de diciembre de 1734. Dedicó gran parte de su tiempo y trabajo al admirable y maravilloso artesonado mudéjar del coro, una de las joyas más preciadas de su género en toda América del Sur, por las muchas y continuas goteras que por sus casetones se introducían, estaba en peligro de arruinarse por completo. El P. Blanco del Valle considerando que si no se ponía pronto remedio existía el peligro inminente de ver desaparecer una joya artística que no volvería a repetirse más en el templo franciscano ordenó que de inmediato se destechara todo el coro, se repararan las maderas semipodridas y de esta suerte, se conservara para la posterioridad, el tesoro colonial del artesonado mudéjar coral...

...Fr. Antonio de Jesús Bustamante, septuagésimo segundo provincial, cierra el siglo XVIII, trabajó también en la recomposición de los artesones, tanto del coro de la iglesia como el de San Buenaventura que con la caída continua de terrones y otros vestigios de escombros causaban infinitas goteras en los techos, con peligro manifiesto de pudrirse el maderaje y desaparecer para siempre, en particular, el maravilloso artesonado mudéjar coral...

...Dio nuestro hermano el síndico doscientos veinticinco pesos para refaccionar por tres ocasiones los dos coros, del Convento Máximo y Colegio de San Buenaventura, por motivo de que en tan dilatada composición de las torres, caían los terrones y despedazaban los techos, y si no se reparaban con prontitud las lluvias causaban daño notable a las maderas y artesones con el peligro de que despedazaban los techos, y si no se reparaban con prontitud las lluvias causaban daño notable a las maderas y artesones con peligro de destruirse...

...El P. Fr. Antonio de la Torre, electo el provincial en septiembre de 1822, fue incansable restaurador del Convento máximo. Hizo de una sola vez el gasto de 1.781 pesos en la total refacción del coro...

...Fr. Saturnino Gorri, trabajador incansable, procuró en todo momento el ornato conventual. Se ocupó preferentemente de los magníficos a la vez que insuperables artesonados mudéjares del coro y del Crucero. Con el correr del tiempo, se iban desprendiendo retazos y más retazos, concluyendo, si no se hubiera puesto remedio, con su ruina a lo menos parcial, inconveniente que se atajó gracias al celo desplegado por el dinamismo de Fr. Saturnino Gorri ⁴.

4) Sanz, Benjamín Gento, *El arte colonial en la Iglesia de San Francisco de Quito*, Estudio inédito, capítulo 7, p.p.1-24, Biblioteca del convenio Ecuador-España, E709.006.

Estado antes de la intervención

Los tableros y paneles de recubrimiento sufrían el ataque de xilófagos, se pudrían, se desprendía la pintura, los estriados tenían daños, se acumulaba el polvo y la grasa.

Se evidenciaban a simple vista problemas estructurales. Al realizar una inspección más detenida se detectó la pudrición de las cabezas de algunas vigas; además, se notaban malos empates con la solera.

Tanto los pares correspondientes al testero oriental como las tiras del testero norte y suroriental se encontraban en mal estado; en muchos casos, las cabezas de apoyo de los pares no alcanzaban el muro, lo que había producido su deslizamiento y contribuido a un deterioro agresivo.

Esta situación había empeorado todavía más luego de una mala intervención en la cubierta; parte de su estructura se asentaba sobre la del artesanado, generando sobrecargas que atentaba contra su estabilidad y aceleraban su descalabro.

Propuesta de intervención

Ésta se programó de forma paralela con la intervención en la cubierta del coro, para facilitar los trabajos sobre todo en la parte superior del artesanado, pues había poca separación entre las dos estructuras (cubierta y artesanado); lo que dificultaba todo tipo de actuación.

La compleja situación debida al manifiesto deterioro se puso más en evidencia cuando se iniciaron los trabajos y se detectaron todos los problemas estructurales por solucionar. Al principio no se pensaba desmontar los tableros para restaurarlos, pero se cambió de decisión por ésta y otras razones que se explican más adelante.

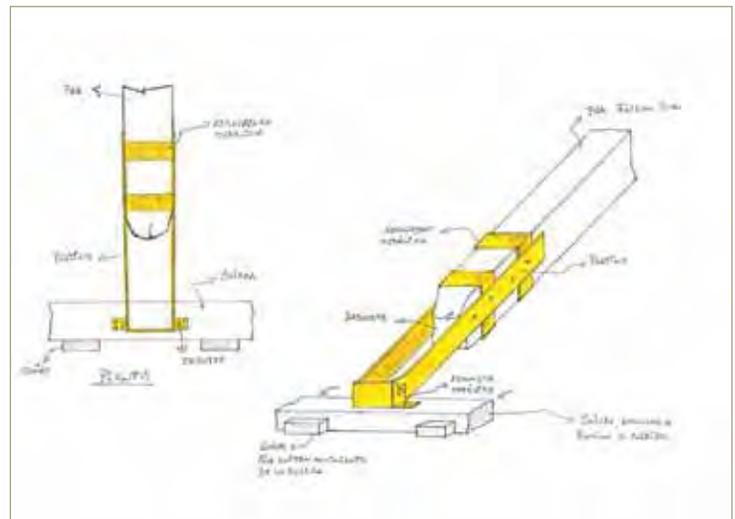
El trabajo fue programado y realizado entre el equipo del Taller de Maderas y el Departamento de Arquitectura, para consensuar criterios y adoptar decisiones conjuntas en procura de la mejor solución.

Así, la propuesta integral contempló dos aspectos: 1. Resolver los problemas de la estructura del artesanado desde el punto de vista arquitectónico, con el aporte de los restauradores de maderas y un ingeniero. 2. También la restauración técnica de todos los elementos de madera debía contar, en ciertos casos, con criterios arquitectónicos.

Para resolver lo estructural se requerían soluciones que devolvieran a las vigas su funcionalidad y resistencia. Se consideró importante conservarlas porque, al formar parte del artesanado, tienen decoraciones y pintura; la propuesta se basó en la inclusión de elementos metálicos (prótesis y anclajes) que no afectaran mayormente a la madera.

En los pares, limas y faldones del testero norte y suroriental se utilizaron pletinas de

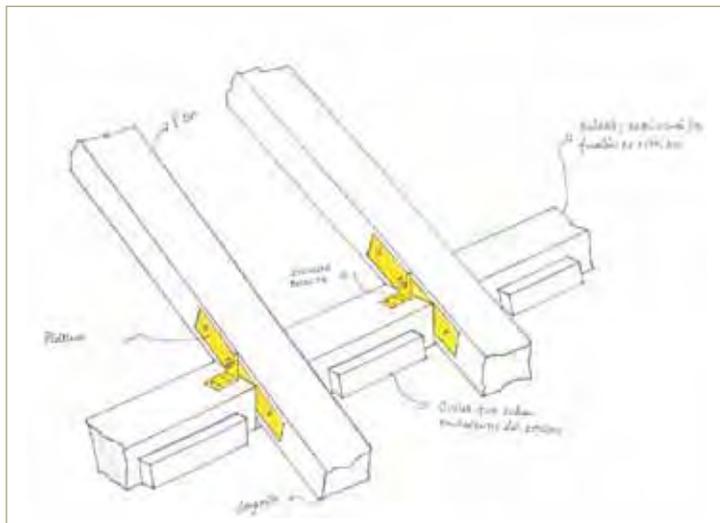
▼ Sistema de sujeción de pares para el faldón suroriental



hierro, sujetas con tornillos que atraviesan las puntas de apoyo de los pares, y en sus partes laterales se soldaron sistemas de freno que descansan sobre un soporte metálico, que se asienta sobre la solera mediante tornillos que la hacen trabajar a manera de estribo. Los puntos de apoyo de los pares correspondientes a los faldones norte y sur, además de la “prótesis metálica”, cuentan con un sistema idéntico de sujeción, lo que hizo necesaria la recuperación de las vigas soleras.

▼ Sistema de sujeción de pares, propuesto para las manguetas del testero oriental

Se pretendía sostener el peso exagerado de la decoración central (mocárabes y cubo) con un diseño de listones de madera sobrepuestos en el tramo central del artesonado, con la ayuda de tensores que repartieran la carga en forma homogénea, liberando al harneruelo.



En el testero oriental y lima testero nororiental se propuso usar el sistema metálico, pero sujetando las pletinas mediante tornillos que crucen lateralmente; en estos hierros se soldaría transversalmente un chicote que, depositado en un soporte también metálico, ascendería sobre la solera utilizando ésta a manera de estribo. En la lima testero suroriental se usaría el mismo sistema de soporte, pero el chicote atravesaría el par.

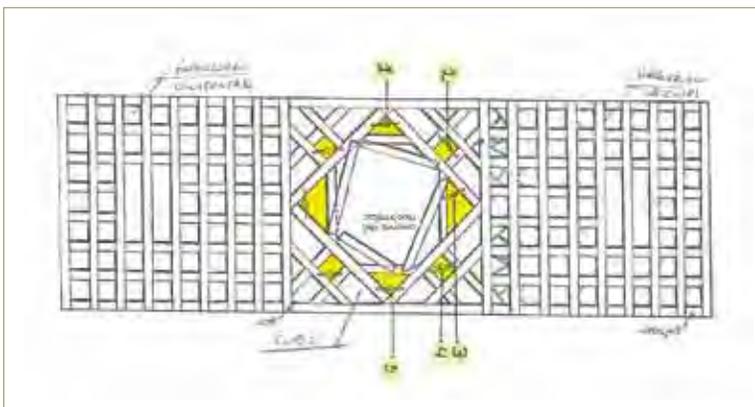
Se consideró, también, la eliminación total de todos los apoyos de la cubierta exterior, que afectan directa o indirectamente a la estructura del artesonado.

Respecto a la restauración de los demás elementos de madera se planteó, para una mejor organización de los trabajos, una propuesta en dos fases.

Intervención en la Primera Fase

Con la dirección técnica de restauradores del INPC, la asesoría de una experta española y la colaboración de ocho personas como equipo de trabajo, se inició la intervención de la obra el 8 de marzo de 1990.

En principio se planeó realizar labores de conservación en donde no se incluía el desmontaje, consolidación y reintegración de faltantes. Analizado el estado de deterioro de la estructura y los tableros, se replantea el alcance de la intervención, coincidiendo en realizar un tratamiento integral del artesonado, secuenciándose el trabajo de la siguiente manera:



◀ Amarre del mocárabe

Tratamiento superior

1. Registro fotográfico y levantamiento gráfico con dibujos y planos del estado actual, enfocados en los detalles de ensambles, uniones y deterioros.
2. Limpieza superficial ligera con el fin de retirar el polvo acumulado.
3. Al desmontar los tableros se pone en evidencia la acumulación de polvo en los casetones y zonas interiores, y estos con y sin policromía, y su avanzado deterioro; lo que hace necesario un tratamiento de desinsectación, consolidación y reintegración de faltantes.
4. Limpieza de todas las vigas pares y casetones, utilizando agua, agua-alcohol y acetona. Luego se las trata con insecticidas (*permadera*), con la finalidad de contrarrestar la proliferación de microorganismos.
5. A todos los tableros de los faldones (con y sin policromía) se les realizó el tratamiento de limpieza, desinsectación y consolidación. La consolidación se efectuó mediante el sistema de inmersión en resina *paraloid* B 72 diluida en *thinner*, en porcentajes de 5 a 20, por el avanzado grado de deterioro del soporte.
6. Refuerzo y reintegro del soporte en los tableros que presentan grietas, fisuras y faltantes. Se restituyeron los faltantes con madera de cedro y se usó doble cola de milano y toledanas para la unión de grietas y fisuras.
7. Una vez concluido el tratamiento de los tableros se procedió al montaje con pletinas y puentes, sujetos con pernos incrustados en cápsulas de aluminio. En la parte inferior de los faldones se colocaron tableros nuevos de cedro para sustituir los de eucalipto de mala calidad, de excesivo peso, sin ninguna policromía y atacados por xilófagos.

Tratamiento inferior

1. Luego del registro fotográfico, se efectuaron varios análisis de laboratorio para determinar los tipos de soporte de madera que tenía el artesonado, así como un análisis estratigráfico y de aglutinantes en las decoraciones. Con los resultados se comprobó que existía en mayor cantidad madera de cedro y nogal.
2. Limpieza del polvo, deyecciones de insectos en todas las tiras estriadas del

recubrimiento y en molduras doradas.

3. Fijación y recubrimiento con tarugos de madera de elementos sueltos o por desprenderse, antes del tratamiento de desinsectación y consolidación individual de estos.
4. Talla y reintegración de faltantes del soporte, utilizando madera de cedro tratada.
5. Reintegración del color mediante delineamiento de tablas estriadas de recubrimiento.
6. Aplicación de capas de protección con *paraloid* en *thinner* al 3%.

Simultáneamente, se realizó el reforzamiento estructural con pletinas de hierro en dos vigas fracturadas, que después fueron niveladas con gatas hidráulicas y prensas. También se colocaron pletinas en las cabezas de las vigas pares que sufrían un avanzado grado de deterioro y pudrición.

Al efectuar una prospección de la viga solera que sustenta a los pares, se detectó un serio problema de pudrición y un pésimo estado de conservación. Igualmente, al retirar el faldón inferior que cubría la solera se notó que las viguetillas y durmientes también presentaban graves deterioros, por lo que se resolvió cambiarlas conjuntamente con la solera con unas nuevas en madera de chanul.

Intervención en la segunda fase

Se realizó en una superficie aproximada de 72 m², que correspondía al faldón norte, harneruelo y faldón sur. Con la experiencia obtenida en la intervención de la primera fase, se efectuó el trabajo manteniendo el mismo criterio.

Cuando se retiraron los tableros, se puso en evidencia que las vigas pares de la estructura del harneruelo (almizate), respecto a la viga del sostén central, tenían un deslizamiento de aproximadamente 8 cm. Visto el problema, se plantearon dos alternativas de solución: la primera sugería levantar el deslizamiento con gatas hidráulicas desde su parte inferior; la segunda proponía levantar el cuerpo plano del harneruelo con tensores, poniendo vigas cruzadas por la parte inferior.

En una reunión técnica se decidió optar por la segunda opción, que consistía en la utilización de cuatro tensores de 5/16 cm (7 mm), suspendidos en vigas que descansaban en los pares de la estructura de la cubierta, y en la parte inferior se instalaron vigas distribuidoras del esfuerzo en los faldones norte, sur y el harneruelo.

Por la complejidad de su ejecución, por el valor histórico y artístico que representa el artesonado, el trabajo se realizó con extremo cuidado; se colocaron niveles de referencia para controlar el desplazamiento. Los alzados se realizaron periódicamente para que la estructura no sufriera ninguna modificación en el momento de subir los nudillos. La primera lectura señaló 1,5 cm, 3 cm en la segunda lectura y de 6,5 cm en la tercera; como se mencionó, el nivel de caída era de aproximadamente 8 cm.

Mientras tanto, en el taller se hizo la limpieza del soporte y la policromía de los tableros, para su posterior tratamiento de desinsectación, en el que se aplican dos manos de fungicida (*permadera*). El proceso de consolidación se efectuó con el método de inmersión con resina *paraloid B 72* diluida en *thinner* en porcentajes de 5 a 20, colocando a los tableros en cámara plástica, produciendo así la evaporación del solvente y permitiendo

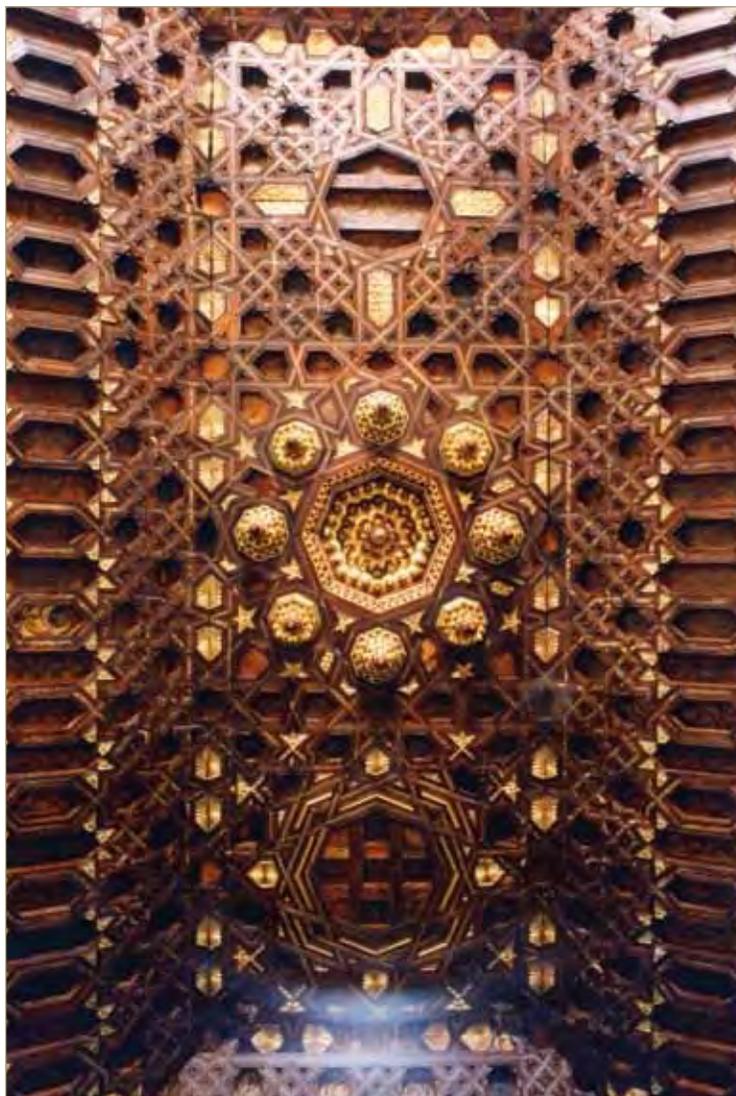




que la resina penetre íntegramente en la madera. Se realizó también la unión y reintegración de faltantes en los tableros policromados.

En el proceso de desmontaje de los tableros, se descubrió que ocho de ellos usaban diferente tecnología en el acabado pictórico, posiblemente fueron reutilizados de algún retablo o mueble, razón por la cual se encuentran dorados con pan de oro y presentan una policromía con decoración floral y un ángel en uno de ellos. Se ejecutó un tratamiento de consolidación, desinsectación, limpieza, resane y reforzamiento para que se decidiera su ubicación posteriormente.

Registro fotográfico



◀ Artesonado antes de la intervención

► Vista antes de la intervención

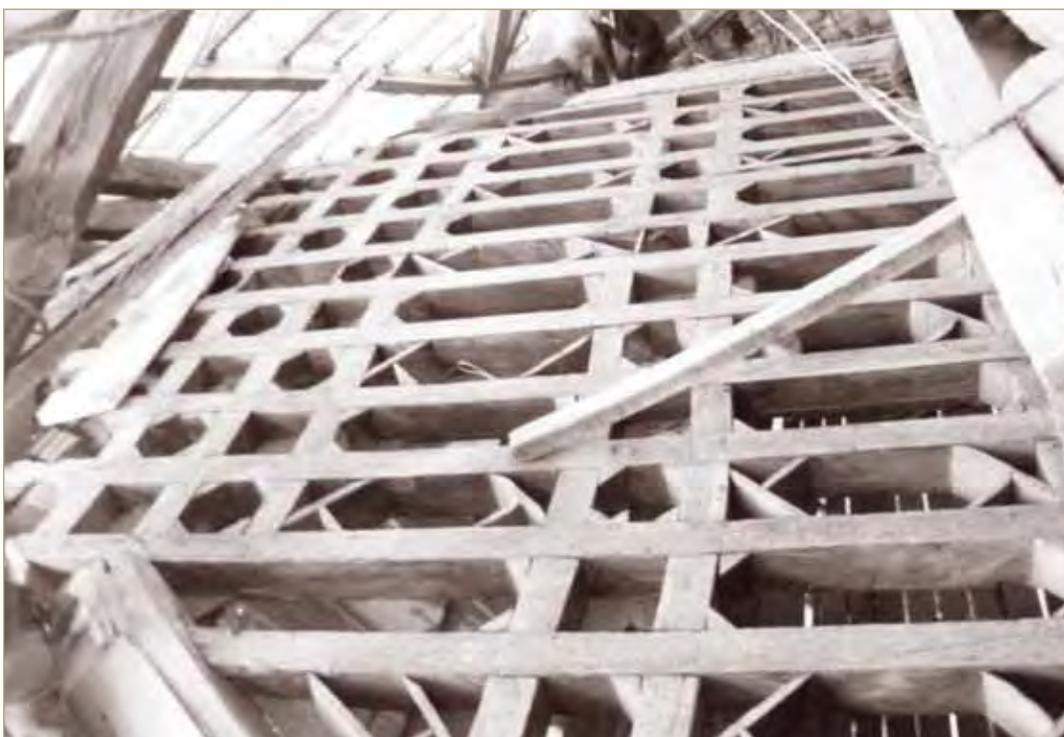


▲ Limpieza de tableros por la parte exterior
► Retiro de tableros policromados

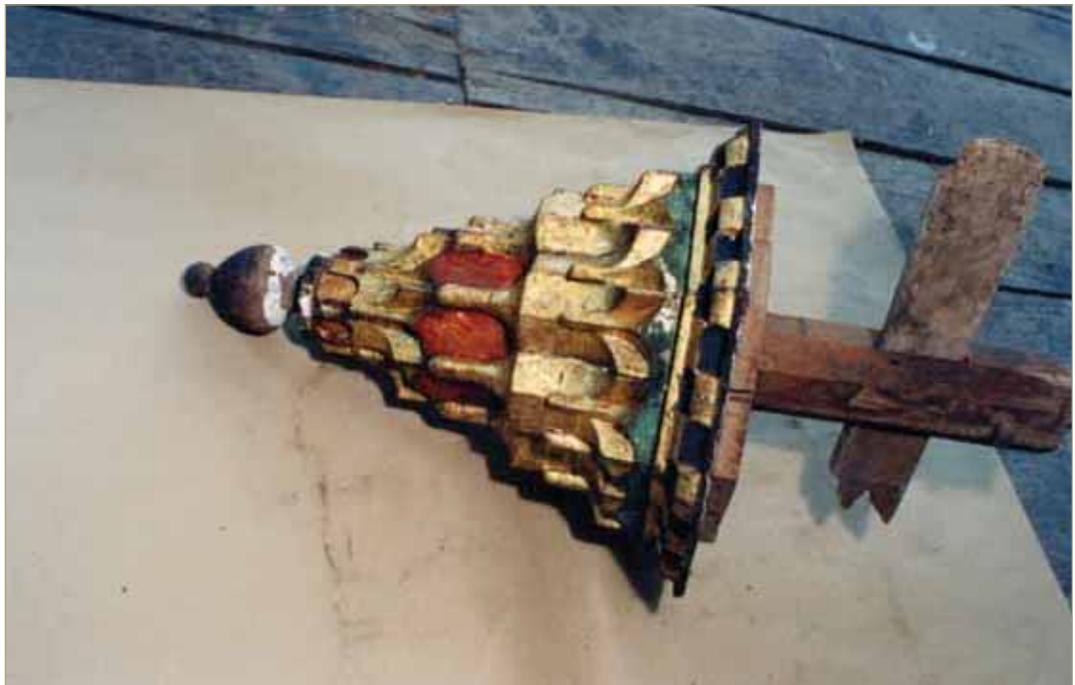




- ▲ Elementos extraños. Tableros monocromos de otra clase y muy deteriorados
- ◀ Tableros policromados para su tratamiento individual
- ▼ Estructura del artesanado libre de tableros



- ▶ Detalle de tableros dorados y policromados utilizados para cubrir los espacios
- ▶ Sistema de sujeción de pinjantes y mocárabes
- ▼ Desmontaje de mocárabes





- ◀ Mocárabes retirados del artesanado
- ▼ Estructura de la cubierta



- ▶ Refuerzos en la sujeción de elementos
- ▼ Sistema de sujeción de los faldones en la estructura de la cubierta





- ◀ Nivelación de desfases con tensores
- ▼ Faldón desmontado para trabajo en taller





- ▲ Identificación de tableros, reforzamientos y colocación
- ▶ Colocación de injertos y refuerzos en los tableros policromados





Confección de tableros para reemplazar los muy deteriorados y los de madera de mala calidad

Colocación de pletina para reforzamiento de viga

Restitución de tablas estriadas

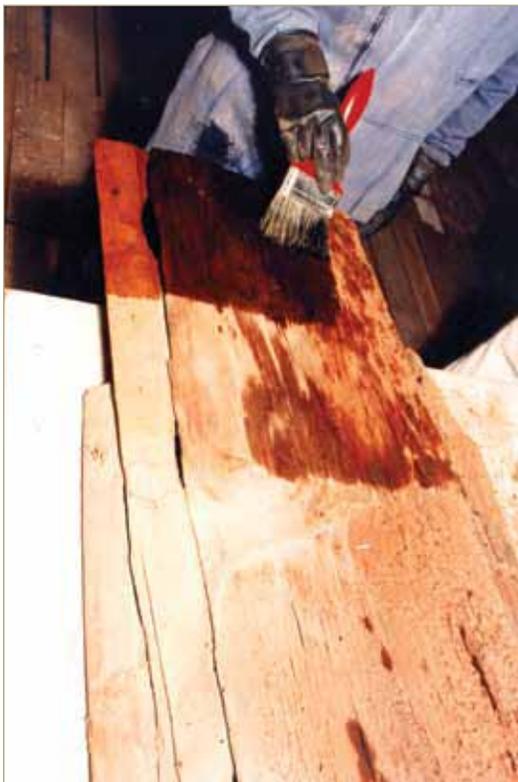


- ▶ Instalación de pletinas en puntas de vigas pares
- ▶ Reforzamiento estructural en las puntas de las vigas
- ▼ Limpieza de faldones cubre soleras





- ◀◀ Reintegración de color, dorado y policromado
- ◀ Reposición de faltantes elaborados en estuco
- ▼ Desinsectación de solera



- ▲ Construcción de una nueva solera
- ◀ Limpieza y aplicación de preservante

► Artesonado después de su intervención





Restauración de Bienes Muebles



Restauración de Bienes Muebles¹

Guillermo Narváez/John Salazar/Edmundo Campaña/Marco Rosero

Criterios de conservación

El inventario preliminar de las obras artísticas permitió constatar la existencia de más de 3 500 objetos de los siglos XVI, XVII y XVIII; de los cuales fueron intervenidos los que formaban parte de la arquitectura de los dos Claustros más antiguos y los más representativos de la colección denominada «la reserva».

En total, una cantidad aproximada de 1 300 obras de arte fueron restauradas y se ha rescatado alrededor de 405 m² de pintura mural. El Proyecto aspiraba a restaurar la mayor cantidad posible de obras, dado que el destino final sería su exposición en las salas del Museo y las que no, se instalarían en *la reserva* para su permanencia y conservación.

Los criterios de intervención utilizados como punto de partida para los distintos trabajos desarrollados en el área de la conservación de bienes muebles tuvieron como base general los que han sido redactados en los distintos artículos de las Cartas de restauración, como las de «Venecia», del «Restauro», etcétera. Por este motivo ninguna obra fue tratada sin haber realizado un reconocimiento previo de su estado de conservación.

Con el prolijo estudio de base, su inventario y catalogación, se procedió a los primeros trabajos de conservación y restauración en aquellas obras de menor valía histórica, estética y artística, pues el personal —vinculado al iniciar el Proyecto— se encontraba en períodos de formación técnica y académica. Superada esta primera etapa se prosiguió con la intervención directa en los demás bienes culturales muebles, de acuerdo a su situación y ubicación en el monumento y en las salas de exposición del Museo.

Uno de los principales criterios en la ejecución de estas tareas ha sido observar el máximo respeto al artista que plasmó la obra, considerando necesaria y justificada la eliminación de intervenciones posteriores (repintes) que no presentaran grado técnico científico valorado, devolviendo por tanto los valores estéticos originales a las obras. Se ha practicado la mínima intervención posible, menos aún cuando las obras no las necesitaban, evitando posibles compresiones e incompatibilidad de materiales. Práctica continua ha sido el uso de materiales totalmente reversibles, con el fin de retirarlos posteriormente si fuera necesario. Con respecto a la reposición de película pictórica, ésta se ha realizado

1) Tomado del informe para el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito

con las máximas garantías de estabilidad, inercia y neutralidad, habiéndose completado con tonos pictóricos acordes al conjunto cromático de la obra, siempre bien identificados con técnicas de reintegración, siendo las más utilizadas el regatino, invisible o *trateggio*, cumpliendo el propósito de no competir ni falsear los tonos pictóricos originales.

Cuando las esculturas u obras han tenido como soporte material la madera, y ésta ha presentado infestación, sea por el ataque de termitas, polilla, carcoma, etc, han sido tratadas con gases inertes, en unos casos, o con medios líquidos, en otros, siempre y cuando no estuviera presente policromía o dorado alguno.

La reposición de faltantes se ha realizado no como regla general, sino cuando las piezas lo exigían, igual se ha procedido en la reintegración de policromía y dorado, siempre y cuando estas zonas se calificaran como focos de mayor atención para el observador.

Ha sido norma básica para el rescate de la pintura mural la ejecución de calas de prospección, con el propósito de identificar murales ocultos tras la superposición de pinturas de colores planos, descubriéndose así gran cantidad de metros cuadrados de pintura mural por ser restaurada, evidenciándose el marcado carácter barroco que tuviera originalmente este monumento. Las tareas de consolidación y adherencia de los estratos pictóricos al muro o fábrica, y el ejercicio de protección final mediante el uso de resinas acrílicas impedirán en el futuro los daños ocasionados por la acción de factores climáticos, luz solar, aire contaminado y la actividad de parásitos vegetales o animales.

Adentrándonos en el proceso técnico en sí, vale mencionar que entre los múltiples conocimientos que debe poseer una persona que se enfrenta a la conservación-restauración de los bienes culturales patrimoniales, sea cual fuere su naturaleza, están el saber o reconocer los factores o agentes que han provocado la alteración y degradación (deterioro) de la materia que los compone. Así se estableció una metodología lógica, que se reduce al siguiente cuadro:

Indicador de alteración y degradación	Factores de alteración y degradación	Mecanismo de la alteración y degradación
Indicador es el que nos sirve para identificar en primer lugar todos los problemas que tenga la obra.	Tratan de establecer una vinculación entre el indicador y el agente o factor que lo provocó.	Trata de interpretar, explicar o describir los factores que alteran y degradan los materiales constitutivos de la obra.

Sólo cuando el restaurador está en condiciones de explicar cómo un agente o factor provoca la alteración y degradación de los materiales constitutivos de la obra, puede aplicar los denominados análisis científicos y proponer intervenciones o propuestas justificadas y razonadas.

Para diagnosticar los problemas (indicadores o patologías) que presenta una obra es imprescindible conocer y analizar los factores que pueden iniciar, favorecer o degradar por completo un objeto; únicamente así, se está en la facultad de asegurar una correcta intervención durante el proceso de conservación-restauración, que no se reduce solo a la intervención sobre el objeto, sino que también abarca la conservación preventiva (las acciones encaminadas a retrasar el deterioro de la materia que lo conforma).

La conservación preventiva comprende cualquier acción, sin intervención directa sobre la obra, que le permita conservarse en las mejores condiciones posibles.

La conservación curativa es toda acción directa sobre el bien o el objeto cuya finalidad es retrasar su deterioro, y reponer partes perdidas o alteradas por la degradación de los materiales que la constituyen.

Los agentes, causas o factores del deterioro podemos agruparlos en:

Bióticos, todo organismo vivo o biológico, como animales, insectos, plantas, microorganismos, entre otros.

Abióticos, todo organismo que no tenga vida; es decir, que no sea biológico y esté relacionado con el entorno, como la humedad, la iluminación, los contaminantes atmosféricos, movimientos telúricos, radiaciones electromagnéticas y similares.

Intrínsecos, son los materiales empleados (su calidad) y la técnica usada en su manufactura (procedimiento).

Humanos: es la actitud del hombre frente a las obras, su manipulación e intervenciones inadecuadas; guerras, vandalismo, etcétera.

A continuación se resume en cinco cuadros una metodología de intervención, que puede aplicarse en la restauración de obras cualquiera sea su técnica; se usa como ejemplo la conservación-restauración de una pintura sobre tela (de caballete).

FASE DE INGRESO DE LA OBRA	1. Ingreso de la obra	
	Recepción en el taller	Recepción en localización de propietario o tenedor
	Documentación del ingreso de la obra propietario-tenedor, restaurador	
		Embalaje, manipulación, transporte hasta el taller y desembalaje
	Registro y documentación gráfica	
	Libro de registro y fotografías, dibujos y croquis de referencia	
	Almacenamiento	Intervención inmediata
	Embalaje o protección de la obra reseñando el número de registro	

2. Estudio histórico-artístico			
FASE DE EXAMEN Y DIAGNÓSTICO	INFORME TÉCNICO	Estudio de la obra e investigación histórica	Autor- Escuela
		Historia	
		Época-Estilo	
		Técnica	
	Examen organoléptico y diagnóstico		
	Datos técnicos de registro, documentación fotográfica y gráfica		
	Examen organoléptico		
	Soporte	Bastidor	
		Tela	
	Capa	Preparación	
		Pictórica	
	Capa superficial		
	Anexos		
	Exámenes globales		
	Observaciones	Documentación gráfica	
Análisis puntuales			
Laboratorio especializado			
Conclusiones			
Diagnóstico			
Propuesta y proyecto de restauración			
Proyecto, procesos que hay que realizar	Establecimiento, criterios que hay que seguir		

FASE DE INTERVENCIÓN SOBRE LA OBRA		INFORME TÉCNICO		3. Intervención	
				Sobre el soporte	Marco
Otros procesos					
Bastidor	Desmontaje				
	Limpieza				
	Desinsectación				
	Consolidación				
	Cambio de elementos				
	Otros procesos				
	Cambio bastidor				
	Otros procesos				
Tela	Limpieza				
	Eliminación de elementos				
	Desinfección				
	Aplanado				
	Reparación de roturas				
	Refuerzos				
	Reentelado				
	Otros procesos				
Sobre la capa	Protección de la capa pictórica	Puntual			
		General			
	Fijación de la capa pictórica	Puntual			
		General			
	Capa superficial	Limpieza de capa pictórica			
		Barniz	Regenerado		
	Eliminación				
	Capa de preparación: Estucado				
	Capa pictórica: reintegración		Ilusionista		
			Arqueológica		
			Tratteggio		
			Otras técnicas		
Barnizado					
Montaje del marco y presentación final					

FASE DE RETORNO DE LA OBRA	INFORME TÉCNICO	4. Entrega de la obra	
		Embalaje	
		Almacenamiento	Transporte hasta propietario
		Documentación de retorno de la obra taller- propietario	
		Entrega al propietario-tenedor junto con copia de la documentación de la intervención	

FASE DE ARCHIVO DE LA DOCUMENTACIÓN	5. Copia de la documentación generada durante todos los trabajos de restauración	
	Documentación económica	
	Documentación especializada	Fotográfica
		Escrita
		Gráfica
Soportes informáticos		
Documentación organizativa del taller		

Talleres de Bienes Muebles

Para rescatar todo el numeroso tesoro artístico del Convento se crearon grupos de trabajo en las diferentes especialidades de la restauración, con técnicos que fueron capacitados por el Proyecto y entraron a formar parte de los varios talleres que se instalaron con tal propósito, de acuerdo con la especialidad y la tecnología de los bienes a intervenir: Escultura, Maderas y mobiliario, Metales, Papel y bienes documentales, Pintura de caballete, Pintura mural y Textiles.

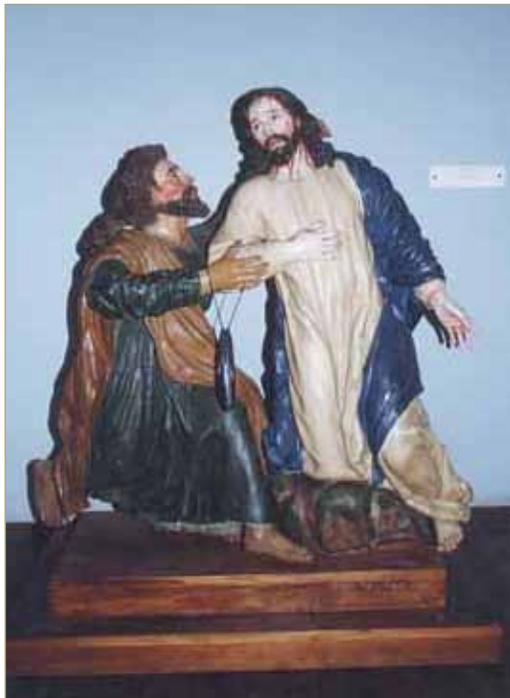
Se presenta a continuación un breve registro de las labores desempeñadas en estos talleres y, de forma sucinta, el trabajo ejecutado por sus integrantes en algunas obras representativas.

Taller de escultura

Intervino en 124 esculturas en diferentes técnicas: policromadas, estoladas, esgrafiadas y encarnadas; éstas datan de los siglos XVI, XVII y XVIII; son obra de renombrados escultores: Padre Carlos, Bernardo de Legarda, Caspicara, Pampite, Padre Olmos, entre otros. Sus tamaños van desde el natural hasta miniaturas; también se cuentan entre ellas bustos, medios cuerpos y cabezas.

Además, se restauraron 60 altos relieves de los retablos, zaquizamíes y de la sillería del coro de la iglesia.

- ▶ Traición de Judas, obra del siglo XVII
- ▶ Dos arcángeles del siglo XVII, de tamaño natural, encarnados y policromados.





- ◀ Esculturas de formato pequeño, para su ubicación posterior en el Museo
- ◀ Serie de seis arcángeles en miniatura, encarnados y policromados, del siglo XVIII



- ◀ Siete crucifijos de una serie de nueve restaurados
- ◀ Calvarios de cuatro piezas, con urnas doradas y policromadas

VIRGEN DE LEGARDA



- ◀ Escultura antes de la intervención

- ▶ Detalles de las afectaciones: suciedad, polvo, grasa, rajaduras
- ▶ Rajaduras y agrietamientos del encarne



- ▶ Regeneración del dorado
- ▶ Barnizado final y colocación de manos





- ◀ Antes de la intervención, se aprecian los agrietamientos del encarne
- ◀ Detalle de la base de la escultura luego de la intervención
- ▼ Estado final



Taller de maderas y mobiliario

El taller de maderas realizó un trabajo integrado al de pintura de caballete, conservando y restaurando toda la marquetería de los lienzos intervenidos, en un total de 241 marcos de varias técnicas de acabados: policromías, dorados en pan de oro y pan de plata.

En la restauración y puesta en valor del artesanado mudéjar del siglo XVI del coro de la iglesia, se intervino en todo su conjunto a nivel de faldones laterales, harnero, 8 pinjantes, 106 vigas verticales y todos los tableros policromados, en un área total de 200 m². En complemento del conjunto del artesanado se hicieron los trabajos en las 64 sillas, 36 altos relieves y la marquetería que adornan los paramentos interiores del coro de la iglesia.

Se consolidó y restauró además 34 muebles; entre estas piezas museables se registran bargueños, atriles, fraileros, armarios, tenebrarios, mesas decorativas y facistoles.

- ▶ Restauración y montaje de cuatro retablos del siglo XVI, que contienen en total 4 esculturas, 12 pinturas y 8 altorrelieves. Representan a Santa Lucía, Santa Bárbara, Santa Catalina y Santa Margarita, con dimensiones promedio de 3,50 m de alto y 2,60 m de ancho, ubicados en las esquinas de los corredores bajos del Claustro Principal.





- ◀◀ Tríptico de la esquina sur-oriental del corredor alto del Claustro Principal.
- ◀ Tríptico de la esquina nor-occidental del corredor alto del Claustro Principal. Al igual que el anterior se restauró la pintura tabular, la policromía y el dorado.



- ◀◀ Ejemplo de los seis fraileros de madera policromada y cuero repujado.
- ◀ Facistol con trabajo de taracea y Cristo del coro de la iglesia.

- ▼ Uno de los cuatro zaquizamíes del siglo XVI, que se encuentran sobre los retablos del Claustro Principal, cuenta con paneles policromados, molduras, apliques dorados, altorrelieves encarnados; lo que corresponde a un área de intervención de 144 m²







Taller de metales

Intervino en 12 campanas de las dos torres y 5 campanas del interior del Convento; restauró la portada de hierro del Atrio colocando pan de oro en sus dos escudos; intervino en dos lucernarios y dio tratamiento a varias cerraduras, aldabones, bisagras, clavos de forja, que forman parte de los muebles museables.

PORTADA DEL CONVENTO EN EL ATRIO



- ◀◀ Portada de hierro del Zaguán, perteneciente al siglo XVII, conocida también como Puertas de la Caridad.
- ◀ Rejas antes de la intervención; le habían añadido elementos y sufría oxidación.
- ▼ Eliminación de pintura verde y descubrimiento de escritura en el hierro.
- ◀◀ Eliminación de pintura beige que ocultaba el dorado original.
- ◀ Aplicación de tanino como inhibidor.

- ▶ Después del asentado manual, se bruñe con piedra de ágata



INTERVENCIÓN EN LA ESFERA Y CRUZ. LINTERNA DEL PRESBITERIO

- ▶ Montaje de andamios
- ▶ Evidencia de pan de oro original en la cruz.
- ▼ Aplicación de papilla para limpieza. Al secarse se forma una película vinílica que puede ser retirada fácilmente.





- ◀◀ Retiro de película de limpieza. Se eliminan los cloruros, sulfuros y óxidos
- ▼ Colocación de pan de oro en la cruz mediante el proceso de mixtión.
- ◀ Estado final



- ◀ Campanas de la torre norte

Taller de papel y bienes documentales

Conservó y restauró 13 grabados con sus respectivos marcos dorados y policromados; restauró 9 y preservó 22 libros corales del siglo XVII, 1 pergamino y 5 libros incunables. Además, realizó el mantenimiento y embalaje de todos los libros de la antigua biblioteca franciscana.

GRABADOS

- ▶ Antes de la intervención la obra se encuentra enmarcada y sin vidrio de protección.



- ◀ Por el uso de diferentes materiales, se producen roturas.
- ▼ El grabado presentaba manchas de humedad.



- ▶ Después de la inmersión de la obra en agua a 40 °C para hidratar el almidón, se procede al retiro de la tela; debajo del grabado se utiliza pellón como soporte para manipular el papel húmedo.



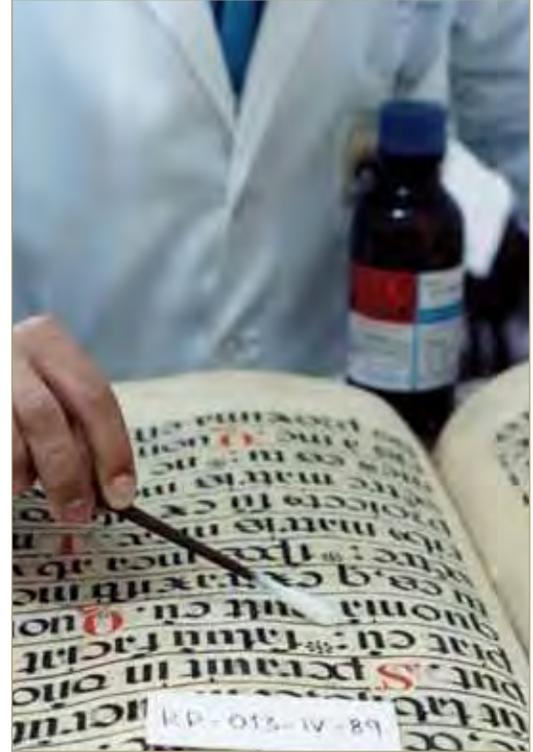


- ◀◀ segundo lavado para eliminar residuos de jabón neutro; se aplica hidróxido de calcio para estabilizar el PH
- ▼ Detalle de la obra concluida su restauración
- ◀ Solucionado el problema de las roturas, se lamina la obra con papel japonés para montarla en cartón permanente

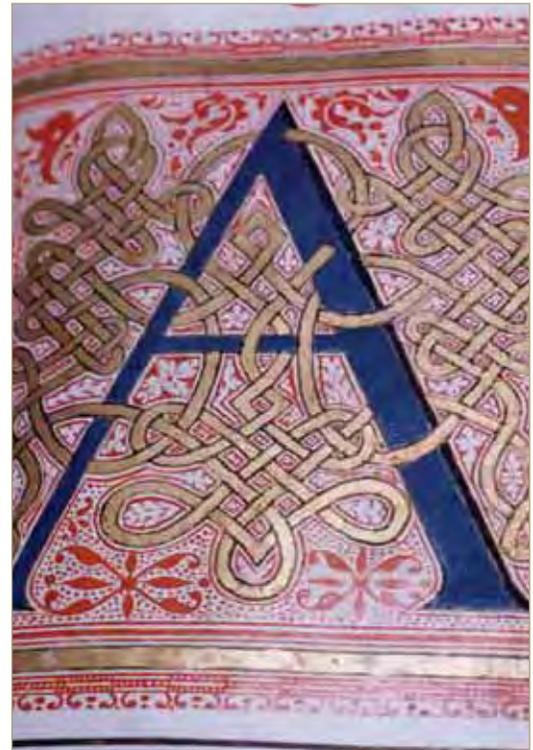


- ◀◀ Antes de la intervención. Se puede notar los esquineros de metal y la decoración grofada del cuero.
- ◀ Detalle de viñeta antes del tratamiento, decorada con motivos arabescos en pan de oro alrededor de la letra capitular.
- ◀ Disolución de la tinta como consecuencia de una limpieza antitécnica y con agua.

Las tintas son solubles en agua; por esto se las consolida con un pincel y de forma puntual aplicando Paraloid L72 al 20% y se eliminan las grasas saturadas del pergamino con hisopos empapados en Isopropanol.



- ▶▶ Detalle del pergamino y de la viñeta después de la intervención
- ▶ Limpieza mecánica de la herrumbre y sedimentos de los esquineros metálicos con un pulidor eléctrico



LIBROS CORALES



◀ Intervención de la obra artística ubicada en el Zaguán de la portería. Conservación y restauración de 16 pinturas de gran tamaño pertenecientes al siglo XVII y atribuidas a Miguel de Santiago. Conservación y restauración del zaquizamí (cielo raso) con paneles policromados y decoración con pan de oro, en un área de 40 m²



◀◀ Pintura restaurada que hace referencia a la vida de San Francisco

◀ Tres obras de la serie de 15 pinturas de la Orden Terciaria, atribuidas a Andrés Sánchez Galque, del siglo XVI. Intervención en los marcos de los cuadros

- ▶ Conservación y restauración de cuatro lienzos de Bernardo Rodríguez sobre los milagros de San Antonio de Padua. Intervención en los marcos policromados. Obras del siglo XVIII (3,50 x 2,00 m)
- ▶ Conservación y restauración de 13 pinturas referentes a la Virgen María, San José, Santa Mariana de Jesús y San Antonio de Padua. Siglo XVIII
- ▶ Pintura en alabastro, luego de la intervención.



Taller de pintura de caballete

- ▶ Antes de la intervención. El cuadro se compone de varios fragmentos que han sido adheridos o cosidos entre sí.
- ▶ Cosido de una rotura





- ◀◀ El bastidor original fue reemplazado por uno técnico de conservación. Los apoyos de la obra tallados con figuras zoomorfas fueron conservados.
- ▼ Se limpia el soporte por la parte posterior, trabajando en cuadrículas, aplicando gacha (almidón) al que se adhiere la tierra y el polvo, que se eliminan con espátula y bisturí.
- ◀ Luego del trabajo por la parte posterior, se tensó la obra sobre su bastidor definitivo y se la trasladó a su lugar de origen, aislándola de la pared con espuma de poliestireno. En las zonas de pérdida de la pintura original se retoca utilizando el regatino.



◀ Estado final

Son alrededor de 288 obras que se encuentran ubicadas en los distintos espacios, salas del Museo, depósitos y locales de reserva. Muchas de estas obras son series de pinturas sobre temas determinados, que pertenecen o son atribuidas a artistas de los siglos XVII y XVIII como Miguel de Santiago, Matheo Mexia, Bernardo Rodríguez, Samaniego y Andrés Sánchez Galque, entre otros. Algunos lienzos son de dimensiones considerables; se llegaron a intervenir obras que llegan a 8 m de alto x 5 m de ancho y 27 pinturas de 2,80 m de ancho x 2,20 m de alto.

También se conservó y restauró pintura tabular de tumbados y zaquizamfés en un área total de 244 m².

CUADRO GENEALÓGICO DE LA ORDEN FRANCISCANA

Taller de pintura mural

- ▶ Desencalado, resane y consolidación del friso.
- ▶▶ Durante el desencalado, se encontró un vano tapiado del que se dejó evidencia
- ▼ Vista general de la sala hacia el este





- ◀ Desencalado y conservación de la pintura mural de artesa, cenefas, arcos, dinteles y zócalos de las tres galerías de la planta baja del Claustro del Museo. Área intervenida: galería norte 20 m², galería sur 53 m², galería occidental 80 m². Vista de la galería occidental y de la sala 2.



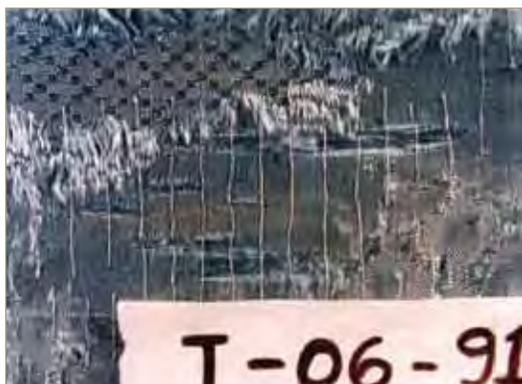
- ◀◀ Desencalado y restauración de 100 m², de pintura mural en pechinas, y nervaduras de los arcos de las bóvedas de las cuatro esquinas del corredor alto del Claustro Principal
- ◀ Galería occidental del Claustro Principal

Recuperó alrededor de 405 m² de pintura mural en varios sitios del Convento; descubrió la pintura y procedió al desencalado de varias capas de cal; hizo la conservación y la respectiva restauración.

La intervención se realizó principalmente en las cuatro galerías del Claustro del Museo, en los arcos de las bóvedas de la planta alta del Claustro Principal, en los muros de acceso a las salas del Museo, en el costado noroccidental de la escalera principal, en la sala

- ▶ Casulla restaurada
- ▶▶ **Vestimenta de Virgen.**
Brocado en seda:
El vestido consta de un brocado de seda, una combinación de algodón y un forro de lino
- ▼ Desmontaje del forro





- ◀ En los sitios donde falta el brocado de seda, se realizaron injertos con seda natural, teñida de un color similar o uno neutro, que fueron añadidos con costuras invisibles
- ▼ En las zonas donde se ha perdido cohesión, se consolidan las fibras insertando hilos de seda que siguen la estructura de la trama
- ◀ Para su presentación final se le añadió el forro



Museología



Museología.¹

Magdalena Gallegos / Lucy Vega

El catálogo ha sido redactado como un trabajo previo a la síntesis de los textos que han sido colocados en los paneles y tiene como objetivo ayudar a la comprensión de los contenidos que se quieren poner de manifiesto con la muestra de arte. No pretende ser un guión museológico; estos suelen presentar objetivos, directrices e insumos, que incluyen listas de bienes culturales y de elementos museográficos.

La Comunidad Franciscana en sus orígenes

San Francisco de Asís

La orden de los franciscanos debe su nombre a San Francisco de Asís, su fundador. Francisco Bernardone nace en Asís –región del Valle del Espoleto, Italia– en 1182 en el seno de una rica familia. Por voluntad de su madre, se le impone el nombre de Juan al momento del bautizo, pero al volver de Francia, a donde viaja constantemente a comprar telas, su padre quiso que se le llamase Francisco (François o Francesco, que significa francés), nombre que más tarde prevalecería sobre el de Juan.

El cambio radical en la vida de Francisco, cuando decide dedicarse a atender al los menesterosos y enfermos, terminan por causarle conflictos con su familia. Su padre, llegó al extremo de apresarle buscando doblegar su voluntad y le obligó a renunciar a todas sus riquezas ante el Obispo Guido de Asís, quien a partir de entonces se convertiría en su protector.

Reemplazó el hábito de ermitaño por una túnica sencilla, ceñida al cuerpo con una cuerda y mantuvo los pies descalzos. Con la ayuda del Obispo Guido de Asís y el Cardenal de San Pablo, consigue del Papa Inocencio III, entre 1209 y 1210, la aprobación verbal de su forma de vida y con ello, la creación de la «fraternidad» de Frailes Menores, conformada por él y sus doce compañeros. Tras una larga enfermedad, muere el sábado 3 de octubre de 1226. El 16 de julio de 1228 es solemnemente canonizado en Asís por el Papa Gregorio IX.

Los cuadros sobre la vida de San Francisco

Las series pictóricas que representan la vida de los santos fundadores de las diferentes órdenes religiosas fueron muy frecuentes en Hispanoamérica. Cada una de ellas se preocupó de ponerlas en cada convento, recoleta o colegio, con un fin netamente didáctico: que

1) Tomado del Documento: Catálogo de la Exposición permanente del museo franciscano “Fray Pedro Gocial”

sirvan de modelo de vida y de perfección para los religiosos y los fieles que los visitaban.

La serie pictórica de la Vida de San Francisco del Convento Máximo de Quito tiene 27 lienzos, que hasta aproximadamente 1989 –año en que se intervinieron– se encontraban repartidos en las paredes del claustro principal.

Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial

FRAY JODOCO RIQUE

Fray Jodoco Rique nació el 29 de octubre de 1498 en la ciudad de Malinas-Bélgica, para entonces una provincia de los Países Bajos. Según historiadores de la época, ingresa en la Orden Franciscana en su ciudad natal hacia 1515 y se ordena como sacerdote entre 1524 y 1526.

En 1532 fue a Tolosa, al Capítulo General de la Orden Franciscana, en el que Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial con un grupo de frailes, fueron elegidos para trasladarse a América. En marzo de 1535, estando ya en Nicaragua decidió embarcarse con destino al Perú y desde allí emprendió viaje hacia la provincia de Quito a donde llegó el 6 de diciembre de 1535, exactamente un año después del asentamiento español en la ciudad.

Al poco tiempo de su llegada, recibe los solares destinados por el cabildo para la construcción del convento del patrono de la ciudad y comienza a erigir en ellos una pequeña capilla que se termina el 25 de enero de 1536, fiesta de la conversión de San Pablo, a quien fue dedicada.

Tiene un interés permanente por suministrar mejores herramientas para las faenas agrícolas e impulsar la siembra de cebada, viñedos y trigo. Recordemos que Fray Jodoco Rique fue el primero en sembrar el trigo en Quito y en Sudamérica.

Fue el responsable de surtir de agua a los primeros habitantes de Quito y para ello aprovechó el acueducto construido en parte por los Incas desde el cerro Pichincha, logrando traer el agua hasta el Convento para luego distribuirla a la ciudad. También se le atribuye la elaboración de la primera cerveza americana, pues era costumbre de los flamencos beber cerveza a diario, mientras los españoles practicaban la del vino.

El 13 de diciembre de 1569– Fray Jodoco fue enviado a Popayán. Para esas fechas el convento franciscano de esa ciudad ya había sido fundado y no se sabe a ciencia cierta, por qué los capitulares lo alejaron de Quito. Cumplió sumisamente el mandato de sus superiores y en 1570, a la edad de 72 años, emprende el viaje hacia Popayán a pie, en compañía de un hermano, como era costumbre de la época.

No se conoce la fecha de su muerte. Algunos documentos la sitúan hacia 1579. Sin embargo, un dato digno de tomarse en cuenta es la grafía del siglo XVI que dice: «Obiit 1574» y que significa «Murió en 1574», que ha sido colocada en la carta que Fray Jodoco escribió desde Tolosa a sus padres para despedirse.

FRAY PEDRO GOCIAL

Un amigo y colaborador fidelísimo de Fray Jodoco Rique en el Convento franciscano de Quito fue Fray Pedro Gocial, nacido en Lovaina por los años 1497-8.

El apellido Goltzius o Goltz corresponde a una familia de artistas flamencos: pintores, grabadores y escultores, cuya labor artística se desarrolla a partir del siglo XV en las ciudades de Venloo, Weert y Brujas. Y es precisamente en esta última donde Fray Pedro Gocial hizo su profesión como religioso franciscano.

En cuanto a Fray Pedro Gocial, se desconoce la fecha exacta en que llega a Quito. Uno de los primeros datos relativos a su presencia en la ciudad aparece en un documento del día 17 de junio de 1538, en el que se indica que Fray «Gonzalo», del monasterio de San Francisco, se presentó ante el Cabildo con cierta petición que le fue concedida². El nombre de Gonzalo (por Gocial) podría corresponder a Fray Pedro, ya que según el Padre Agustín Moreno, ningún fraile franciscano con el nombre de Gonzalo existía en el convento.

La influencia europea

Luego de la conquista, el arte ingresó a través de obras pictóricas y escultóricas importadas desde España y otras partes de Europa, especialmente de Flandes. El manierismo flamenco fue el que mayor aceptación tuvo en el naciente arte pictórico quiteño y el que más influencia ejercería.

La importación de obras de arte continuó incluso hasta mediados del siglo XVII, como lo prueba la existencia, en el Convento de San Francisco, de la pintura sobre lienzo de «San Francisco», atribuida a Francisco de Zurbarán (1598-1664) y basada en el juego de luces y sombras conocido como claroscuro, que es característico del tenebrismo.

Pero si bien el arte flamenco predominó sobre lo hispánico en la pintura quiteña del siglo XVI, no sucedió lo mismo con la escultura. Esta recibió el influjo del arte español, caracterizado por su marcado realismo. Las esculturas que fueron traídas desde España bajo pedido, pertenecen a los talleres de Jerónimo Hernández (1579); Juan Bautista Vázquez, el menor; Francisco de Ocampo (1622); Juan Martínez Montañez (1568-1648) y confirieron a la escultura quiteña el arcaísmo y luego el realismo de la española: las imágenes quiteñas incluían cabellos y uñas naturales, ojos de vidrio y vestimentas de tela encolada y policromada para lograr realismo, siguiendo la costumbre utilizada en toda Europa durante la época medieval.

La escultura quiteña utilizó además la tradición oriental en la decoración de las vestimentas –con los llamados chinoscos (pigmentos colocados sobre laminillas de plata u oro)– y en el policromado de encarnes con un acabado brillante, cuando en España ninguna de las dos técnicas se utilizaba.

La Semana Santa en Quito

En España el uso de las imágenes, especialmente escultóricas, para el culto religioso era ya tradicional. La escultura española había desarrollado una amplia gama de representaciones religiosas, incluyendo los «Pasos de la Semana Santa», que la caracterizaron de manera especial. Obviamente, esta costumbre fue importada a América y en Quito se organizaron

2) La información figura en el Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito, llamado “Libro Verde”.

las cofradías para los Pasos de Semana Santa, con sus respectivas procesiones.

Los franciscanos utilizaron como medio de su apostolado la devoción a las Estaciones, que sometían a consideración del pueblo con los episodios de la Pasión de Cristo. Obviamente esta devoción se intensificaba en la Cuaresma y culminaba con la procesión de los pasos el día Viernes Santo: los conjuntos escultóricos cumplían un papel protagónico por su dramatismo y cercanía a la realidad.

Miguel de Santiago

Miguel de Santiago nació en Quito, posiblemente en 1630, en el modesto hogar formado por Lucas Vizúete y Juana Ruiz. Al parecer quedó huérfano, pues fue adoptado legalmente por Hernando de Santiago, Regidor y Fiel Ejecutor de Riobamba, presente en Quito en los años de 1633 y 1636, de quien tomó el apellido en reemplazo del suyo propio.

En la Navidad de 1705, Miguel de Santiago agonizaba. El 4 de enero de 1706 se verificó la muerte del artista, quien había dispuesto ser vestido con el hábito de los agustinos como mortaja y enterrado en el Convento de San Agustín.

SU VIDA ARTÍSTICA

Lamentablemente se desconocen el taller en que se formó y el maestro del cual aprendió el arte de la pintura. Para Fray José María Vargas, se trató muy posiblemente del hermano jesuita Hernando de la Cruz, que practicó el arte pictórico con mucha destreza.

La primera obra de gran trascendencia, fue el encargo que recibiera para pintar en el Convento de San Agustín la serie de cuadros de la vida de este santo, utilizando como referencia unos grabados flamencos, trabajo que lo concluye en 1656,

La segunda etapa artística de Miguel de Santiago corresponde a la representación de la Inmaculada Concepción, uno de los cultos más populares y tradicionales de Quito. Durante los primeros años de la ciudad, no había una imagen que representara la auténtica devoción popular. Las únicas de esa época corresponden a una pintura de estilo manierista existente en la Catedral y a una escultura que fue tallada en 1586 por Diego de Robles para la Cofradía de la Iglesia de San Francisco. Estas imágenes pertenecían a una iconografía nacida de la devoción en España y que fue importada a América. Los pintores españoles (Zurbarán, Murillo, entre otros) representaban a la Inmaculada mediante una mujer muy joven y hermosa, vestida de túnica blanca, manto azul y coronada por doce estrellas; bajo sus pies, la media luna invertida y el dragón; y, en lo alto, Dios Padre o el Espíritu Santo.

La primera interpretación de la Inmaculada Concepción realizada por Miguel de Santiago data de 1643 y en nada se diferencia de los modelos españoles. Sin embargo, en 1645 la pinta rodeada de la serie de alegorías de la letanía lauretana.

De ahí en adelante, el pintor marca una manera quiteña de representar a la Inmaculada, haciendo hincapié en la cabeza del dragón hollada. Sin embargo, donde mayor gala hace de originalidad es en la llamada Inmaculada Eucarística, en donde recogió el sentimiento religioso popular que vinculaba la Eucaristía con la Inmaculada, a través del saludo usado desde el Sínodo de 1570 y lo representó mediante la Inmaculada con la Custodia

en sus manos. Además, unió esta representación a la de la Trinidad, en la figura de tres hombres iguales.

Dentro de su obra se puede señalar una serie de retratos de los religiosos del Convento de Quito, el encargo de confeccionar para el Convento de San Francisco los pasajes de: «Jesús sentenciado a muerte», «Jesús con la cruz a cuestas», «Jesús cae por tercera vez» y la «Verónica limpia el rostro de Jesús» y varios lienzos de algunos santos.

Basándose en los relatos de los devotos de Nuestra Señora de Guápulo, pintó la serie de milagros (12 en total) utilizando como escenario el medio geográfico del Quito del siglo XVII. En donde también pintó la Inmaculada Concepción.

LA DOCTRINA CRISTIANA

Otro encargo que Miguel de Santiago recibió de los franciscanos fue una serie sobre la Doctrina Cristiana, para hacerla más comprensible para el pueblo. El trabajo constituía un nuevo desafío, dado el rico fondo teológico y la complicada composición, lo que habría llevado al pintor a realizar la serie de bocetos que se encuentran en El Carmen de San José de Cuenca. Miguel de Santiago demuestra con esta serie haber estado al tanto de la iconografía religiosa de su tiempo. Sabía representar simbólicamente conceptos intangibles como las virtudes, los vicios y los dones.

La serie de la Doctrina Cristiana consta de ocho cuadros en los que se agrupan *los mandamientos* presentándolos en carteles sostenidos por ángeles en la parte superior. Otro ángel muestra un don del Espíritu Santo, representado por un símbolo. Las peticiones del Padrenuestro se simbolizan con alegorías femeninas a un lado, mientras que al otro aparece la figura de un Papa, obispo o sacerdote que sostiene el letrero de un sacramento. Finalmente, al centro, Miguel de Santiago colocó la obra de misericordia con el vicio o pecado capital en la parte inferior. La serie está ordenada según la oración del Padrenuestro y no según los Mandamientos. El último lienzo representa el octavo, noveno y décimo mandamientos.

El barroco quiteño

Estilísticamente, el barroco quiteño surgió bajo la influencia de los grabados flamencos utilizados como fuente de inspiración. Temáticamente, nació orientado por la Iglesia y la Contrarreforma que, en el caso quiteño, centraron su empeño en combatir lo que consideraban como la herejía de los indígenas.

La representación de la Inmaculada Concepción y de la Inmaculada Eucarística fue ampliamente explotada, pues constituían las principales respuestas oficiales de los católicos a los protestantes en defensa de los dogmas de la pureza de María y de la necesidad del sacramento de la Eucaristía. El uso de las alegorías permitía al catolicismo difundir su doctrina, como lo hizo con la serie pictórica de Miguel de Santiago, llena de simbolismos regidos por los tratados iconográficos de la Edad Media.

Pero si bien, el arte quiteño recibió de la Iglesia la mayoría de su temática, el aporte local no estuvo ausente: se crearon tipologías iconográficas o variaciones de las existentes

y era lo suficientemente bueno como para exportar prototipos artísticos a toda Sudamérica. En escultura se exportaron las Inmaculadas, los Calvarios y los Belenes en urnas de madera, y otros materiales exóticos y, en pintura, las series de vidas de santos.

Muebles y miniaturas

Fray Jodoco Rique tuvo la iniciativa de organizar el Colegio de San Andrés como una Escuela de Artes y Oficios, previendo que al llegar a América los españoles ya no querían ejercer sus antiguos oficios y los dejarían para sustento de los mestizos e indígenas. Ni siquiera la pintura y la escultura eran consideradas como artes, de modo que las conocidas como menores o suntuarias, también se catalogaban como oficios.

MOBILIARIO ECLESIAÍSTICO Y DOMÉSTICO

El mueble colonial de las Américas se deriva en gran medida del español, que se destaca por su decoración. Los torneados y la talla plateresca son de origen italiano, pero es la presencia mudéjar la que le confiere originalidad, con sus taraceas y los cueros repujados y policromados que llevan a veces dorados. La taracea es una técnica que consiste en incrustar pequeños trozos de hueso, marfil, bronce, ébano u otro tipo de madera en la superficie del mueble, conformando dibujos geométricos.

ORFEBRERÍA Y PLATERÍA

La orfebrería y la platería fueron las artes más codiciadas y también las más comunes entre los indígenas, que ya las practicaban antes de la llegada de los españoles e incluso de los Incas.

Los primeros orfebres y plateros españoles trabajaban principalmente para el Cabildo en la hechura de monedas y en el control del pago de los impuestos. Desde el siglo XVI, los joyeros y plateros habían establecido sus talleres y tiendas en una calle específica de Quito, conocida como la «Calle de la Platería». Se había desarrollado también el arte de reducir el oro y la plata a laminillas, que se utilizaban para el dorado de la madera y en esculturas.

MINIATURAS

Durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo XVIII surgen otras formas de arte, no siempre académicas, pero más cercanas a las necesidades, a la vida y al pensamiento de los americanos. En la escultura nacen los pesebres, con innumerables figuras que representan a la sociedad de la época. El mundo del Belén quiteño es una antología de la vida popular, de sus vestidos, de sus costumbres.

Además de los pesebres, proliferaron las figuras escultóricas en miniatura –trabajadas con un sinfín de materiales como madera, cera, vidrio, espejo, metales, tela, entre otros– que, con carácter religioso, fueron creadas para proporcionar recogimiento de tipo personal a sus poseedores y constituyen una muestra representativa del arte popular de la Escuela Quiteña.

Bernardo Rodríguez

EL PINTOR DE LA LUZ Y EL COLOR

A partir del siglo XVIII el arte comenzó a valorarse; pero, la decadencia del imperio de los Austrias que afectó a la economía de España y de América, también marcó una época de recesión en las artes.

Bernardo Rodríguez, uno de los pintores más destacados de este siglo, surgió precisamente cuando la pintura quiteña atravesaba por esa situación. En el convento de San Francisco pintó una serie de lienzos representativos de los milagros de San Antonio de Padua y una Inmaculada coronada por la Santísima Trinidad. En 1797 y 1783, respectivamente, pintó a San Camilo de Lelis y el Descendimiento.

Satisfacía la demanda religiosa de su clientela con uno de los temas más codiciados: la Flagelación de Cristo. Posiblemente se inspiró para ello, en los grabados de un libro de Reinies y Josua Altens, que contiene las principales imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento. Precisamente dos de esos grabados fueron reproducidos por Bernardo Rodríguez en los cuadros de San Pedro y San Pablo de la Iglesia de la Catedral.

En el convento de Santo Domingo reposa una de sus mejores pinturas: la representación de las Almas, realizada hacia 1794. En el de San Agustín pintó los lienzos de los doctores de la Iglesia, que se conservan en la sala superior del convento.

Su pintura, llena de rojos y azules intensos, utiliza como elementos decorativos las famosas rocallas, típicas del rococó francés, e introduce la arquitectura neoclásica en los fondos, influencia que el arte recibía de la nueva corte del rey de España, perteneciente a la Casa de los Borbones, de Francia.

Manuel de Samaniego y Jaramillo

EL ARTISTA MÁS DESTACADO DEL FINAL DE LA COLONIA

Discípulo y pariente de Bernardo Rodríguez, su obra data de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Nació en el barrio de San Blas poco antes de 1767 y se casó muy joven con Manuela Jurado López de Solís, que al parecer era pariente de Vicente López de Solís, platero de renombre.

En 1803 Samaniego recibió el encargo de erigir el duomo de la Iglesia de la Catedral cuando el arquitecto español don Antonio García, quien había iniciado la obra, tuvo que regresar a Popayán. De estos dos datos se colige que, además de la pintura, Samaniego practicaba también la arquitectura.

Su estilo se caracteriza por la armonía cromática lograda mediante la aplicación de sus colores favoritos: el azul, el rojo, el verde y el blanco. Gustó del uso de suaves veladuras, que dieron a su pintura una frescura y una gracia, resaltadas por la perfección del dibujo. Destaca el tratamiento de los paisajes, las aguas y la arquitectura, ésta última con características neoclásicas. Los temas más representados fueron la Divina Pastora, la Inmaculada, el Tránsito de la Virgen. En la Iglesia de la Catedral se encuentran la Asunción de la Virgen, el Nacimiento del Niño Dios, la Adoración de los Reyes Magos, el Sacrificio de San Justo y

San Pastor y algunos otros cuadros relativos a la Historia Sagrada.

Samaniego fue un artista muy cotizado en Quito, Guayaquil, Bogotá y Lima. Dejaría para la posteridad el único Tratado de Pintura escrito en Sudamérica, basado en otras obras similares de tratadistas como el español Francisco Pacheco y el holandés Karl van Mandez, entre otros. A más de compilar las lecciones de los grandes maestros españoles, italianos y flamencos, en este tratado intentó sistematizar y organizar científicamente la exuberante y liberal producción barroca y rococó, así como el uso de recetas pictóricas para pintar con ingredientes accesibles en el medio.

Bernardo de Legarda y Del Arco

«HOMBRE DE MONSTRUOSO TALENTO Y HABILIDAD PARA TODO»

Así catalogó el historiador jesuita Juan de Velasco a Bernardo de Legarda, el mejor representante de la escultura barroca quiteña.

Ebanista, tallador, imaginero, pintor, espejero, impresor y platero, Legarda nació a inicios del siglo XVIII en la parroquia de la Catedral o Sagrario. Sus padres fueron don Lucas Legarda y doña María del Arco y tuvo tres hermanos: Juan Manuel (artista también), María Gertrudis y Juana de Jesús. Con el primero trabajó algunas obras: ambos ejercían oficios artesanales complementarios y tenían sus casas en las inmediaciones de San Francisco, donde seguramente funcionaron sus talleres de artes y oficios.

El 1 de junio de 1773 se registra su fallecimiento en la parroquia del Sagrario.

SU VIDA ARTÍSTICA

En 1731, con ocasión de convertirse en prioste de la fiesta de San Lucas, patrono del gremio de escultores y pintores, Legarda retocó por primera vez la imagen del santo Evangelista, tallada por el padre Carlos en 1688.

Tres años más tarde, en 1734, tallaría para el altar mayor de la Iglesia de San Francisco su famosa Inmaculada, luego conocida como Virgen de Quito, firmando y fechando la obra en el elemento que sirve de ensamble entre la mano y la muñeca. Otra Inmaculada, un poco más pequeña, fue realizada para la sacristía franciscana y también presenta la fecha en ese mismo elemento.

Desde enero hasta junio de 1745, trabaja en el dorado del tabernáculo del altar mayor de la Iglesia de la Compañía. Al año siguiente, decora la media naranja de la Iglesia del Sagrario.

Entre 1748 y 1751 Legarda se encuentra comprometido en varias obras. Construyó el altar mayor de la Iglesia de la Merced, que fue terminado por el escultor Gregorio. En la Capilla de Cantuña se encargó del altar y talló el conjunto escultórico del Calvario, situado en el nicho central. Junto a su discípulo, Jacinto López, hace los retablos de El Carmen Moderno y del Hospital, y el del coro de la Iglesia de la Catedral, que tiene en el centro la pintura del Tránsito de la Virgen.

Navarro atribuye a su gubia, el retablo del Cristo del Amor y los dos laterales de la Iglesia de la Merced, además de varios de la Iglesia de la Compañía.

Entre 1767 y 1770 fue contratado por los dominicos para realizar la mampara labrada bajo el coro de la Iglesia de Santo Domingo pero no pudo realizar ese trabajo. No obstante, pintó para la Capilla del Rosario de esta misma iglesia un Nacimiento, una Adoración de los Reyes Magos, una Degollación de los Santos Inocentes y Nuestra Señora de los Dolores.

Las imágenes de Legarda son la representación fehaciente de la devoción popular de mediados del siglo XVIII. Con ellas, el barroco no solo logra transmitir un mensaje religioso, sino que llega a conmover el alma.

Legarda fue el mejor intérprete del dogma de la Virgen Inmaculada. Un siglo antes, Miguel de Santiago la había representado con el mismo sentido iconográfico, pero fue Legarda quien logró transmitir a la imagen el movimiento y el candor de una bella dama, sin desmerecer su pureza.

La Virgen de Quito

ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LA VIRGEN DE QUITO

Durante tres siglos la mujer apocalíptica estuvo ausente en el arte europeo. A fines del XV, Alberto Dureró (alemán) y Juan de Jáujeri (español) la retoman en sus grabados. En América solamente se han encontrado dos pinturas con este tema: la una en México, pintada por Juan Correa en el siglo XVII, y la otra en Quito, realizada por Miguel de Santiago en el mismo siglo.

En la representación de Miguel de Santiago la Inmaculada lleva alas, pisa a la serpiente que se enrosca en el cuerno de luna, con los cuernos hacia abajo; asemeja el momento de un eclipse sobre el globo terrestre que sirve de peana a María, y donde se observa la escena de la caída de Adán y Eva en el jardín del Edén.

De Miguel de Santiago es también la Inmaculada Tota Pulchra (1657) que reposa en el Convento de San Agustín, cuya característica principal es el movimiento que presenta debido a un forzado paso que la Virgen tiene que dar para descender de la luna y pisar a la serpiente enemiga. Posiblemente este movimiento sirvió de inspiración a Legarda.

TIPOLOGÍA DE LA VIRGEN DE QUITO

La Virgen Legardiana viste túnica blanca y manto azul –frecuentemente rojo por el revés– afirmando su condición de Inmaculada. La túnica muchas veces está decorada; el manto sujeto a la cintura, envuelve el cuerpo de María y, pasando por encima del hombro derecho, cae finalmente en pliegues libres al viento. María mantiene elevada la rodilla derecha y con ese pie pisa el cuerpo de la serpiente, que reposa en el cuerno de la luna; con la pierna izquierda parece dar un paso hacia abajo para delicadamente posarse en la cabeza de su enemigo. El cuerpo de María se inclina suavemente hacia la izquierda mientras sus manos tienden al lado contrario, con lo que el artista consigue el equilibrio barroco de una imagen en gran movimiento, que parece incluso danzar sobre la serpiente vencida. La Virgen lleva la cabellera oscura, larga, ondulada, que cae sobre la espalda y los hombros. La verdosa serpiente muestra pequeñas orejas, con lo que ligeramente se asemeja al monstruo apocalíptico, muerde la manzana prohibida en la mayoría de tallas y, en otras, con las fauces abiertas parece rugir a su serena enemiga.

LA ORIGINALIDAD DE LA VIRGEN DE QUITO

José Gabriel Navarro considera que la Virgen de Quito es una creación quiteña. La devoción a la Inmaculada surgió en Quito desde la fundación misma de la ciudad y las autoridades eclesiásticas se unieron a la petición oficial del rey Felipe V, dirigida al Papa Alejandro VII, de que declarase a la Inmaculada Concepción Patrona oficial de sus Estados.

Por otro lado, dentro de la iconografía de la Virgen de Quito, Gallegos plantea dos tipologías diferentes: la Virgen de Quito combatiente y la Virgen de Quito triunfante³. La primera sostiene entre sus manos una lanza o dardo y su peana es el globo terráqueo. La segunda sujeta con una cadena las fauces de la serpiente vencida y su peana son las nubes, incluso con querubines.

Estilísticamente la Virgen de Quito presenta un movimiento único, una posición de danza, de vuelo de la Inmaculada. Legarda logró integrar la excelsitud de la Madre de Dios con el candor y gracia de la mujer americana. Es, en conjunto, una interpretación afín a la personalidad de la mujer andina que, con justicia, lleva el nombre de Virgen de Quito.

Caspicara

LA CÚSPIDE DE LA ESCULTURA QUITEÑA

El sucesor de Legarda en el arte de la imaginería fue Manuel Chili, más conocido con el nombre popular de Caspicara. Se sabe de su nombre auténtico por la inscripción encontrada en el reverso de una tabla sobre la que se había tallado un Niño Dios dormido. Esta escultura es la única que lleva consignado su nombre, pese a que ya era costumbre de los artistas firmar sus obras. Este hecho nos hace conjeturar que posiblemente no sabía escribirlo.

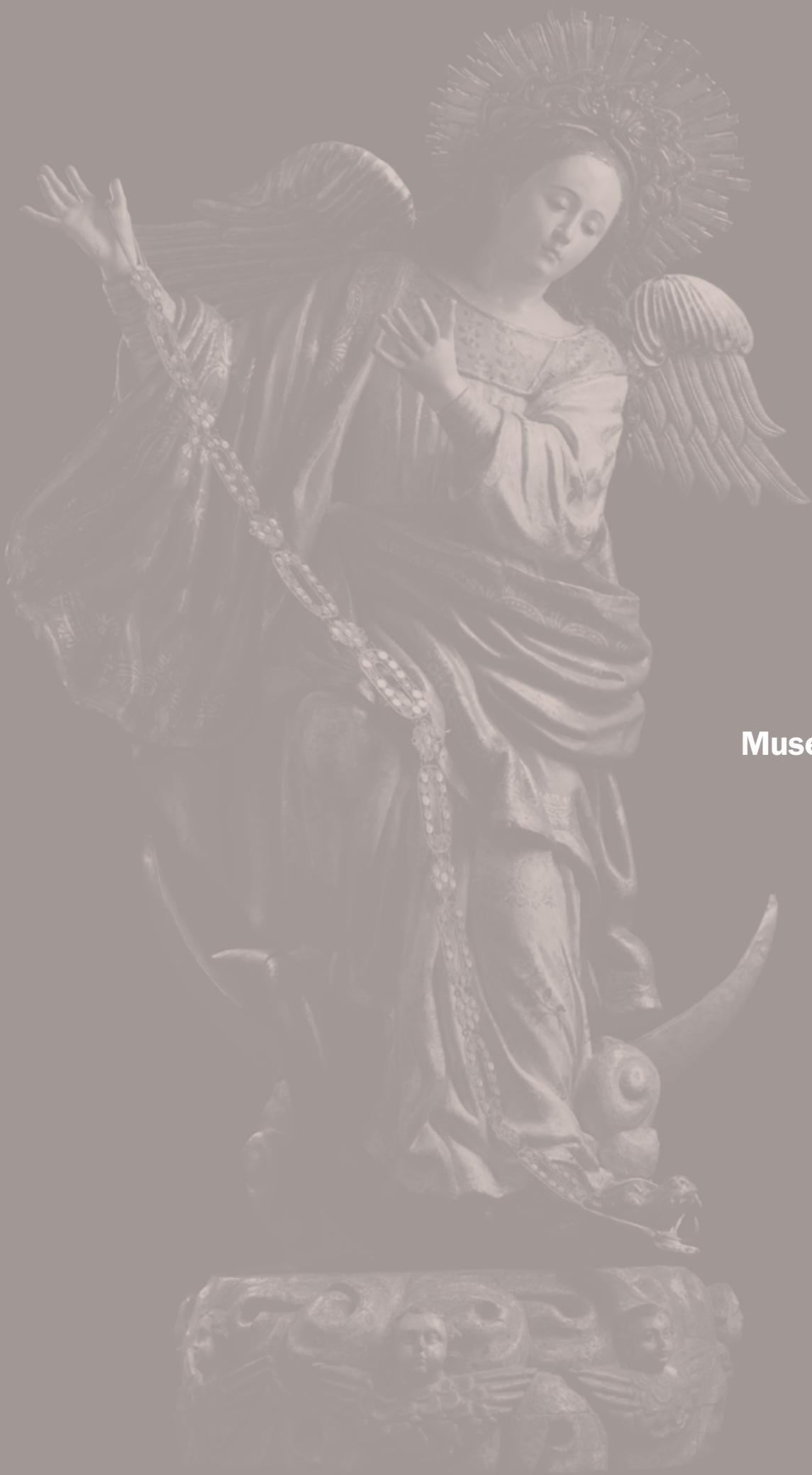
En la ciudad se han encontrado obras en la Iglesia de la Catedral: las Virtudes y la Sábana Santa; en la Iglesia de San Francisco: el grupo escultórico del Tránsito de la Virgen; y, en el Convento del mismo nombre, una Virgen del Carmen, un San José, entre otras obras. Aparte de estas imágenes hay muchos Cristos y Niños Dios atribuidos al artista.

Los Cristos de Caspicara disminuyen los rasgos de dolor de la figura y suavizan la anatomía. Igualmente, las miniaturas y los conjuntos escultóricos muestran la delicadeza de los rasgos y un perfeccionismo hasta en el menor detalle. Toda su obra está signada por una exquisitez que, dados los parámetros estéticos de la época, sorprendía por venir de un artista indígena.

3) GALLEGOS DE DONOSO, Magdalena, Arquetipo, ícono y símbolo en la Virgen de Quito (Resumen), s.l, inédito, s.f., pp. 7.

Contenido Museológico

Tema	Subtema	Contenido
1. Origen de la Comunidad Franciscana		Breves datos biográficos del Santo Fundador; crecimiento y expansión de la Orden en Europa y América; Terciarios y rama femenina: Santa Clara. Relación con Santo Domingo.
	a) Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial	Franciscanos que llegaron con los conquistadores; sacerdotes flamencos; creación de la escuela de artes y oficios; proceso constructivo del convento.
2. Influencia Europea		Situación artística en Europa; presencia de artistas y obras europeas en América; temas, técnicas y materiales introducidos.
	b) Semana Santa en Quito	Semana Santa sevillana; transposición a América; el arte al servicio de la religión; cofradías; aportes locales a temas, técnicas y materiales.
3. Miguel de Santiago		Datos biográficos; producción pictórica; las «series»; la copia y la creación; características estilísticas del autor; el trabajo gremial; La Inmaculada.
	c) Doctrina Cristiana	Función didáctica de la pintura religiosa; la influencia de la teología tomista; lo real y lo simbólico; el proceso de producción artística (preparación religiosa y técnica).
4. Barroco quiteño		Austrias y Borbones; cambios políticos, sociales, artísticos, filosóficos y religiosos del barroco europeo; repercusiones americanas; el barroco quiteño.
	d) Muebles y miniaturas	El cambio del formato artístico; la masificación de la producción y la exportación; el mueble en la colonia; modalidades de la taracea; presencia e influencia morisca.
5. Bernardo Rodríguez		Del anonimato a la autoría; de artesano a artista; datos biográficos; su producción; su estilo.
6. Manuel de Samaniego		Del barroco al rococó; cambios estilísticos; situación política y artística de finales de la Colonia; datos biográficos de Samaniego; su obra; su estilo.
7. Bernardo de Legarda		Situación gremial en la colonia; control administrativo y religioso; Legarda como artista multifacético; breves datos biográficos y de su producción; su estilo.
	e) Virgen de Quito	Orígenes iconográficos; análisis simbólico; hipótesis de las motivaciones antropológicas, históricas y políticas de creación quiteña y auspicio franciscano.
8. Caspicara		Transición política y artística hacia la Independencia; del gremio a la academia; datos biográficos de Caspicara; su obra; su estilo.



Museografía



Museografía¹

Fausto Gómez Aguirre

Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial

Consideraciones

Las características arquitectónicas sumadas a la importante carga histórica de la edificación le confieren a este espacio la categoría —según la definición de la Unesco— de Museo-monumento y Museo de Arte Religioso.

El Convento de San Francisco —como ya se ha hecho referencia— atesora más de 3 500 obras de arte colonial, entre las que se cuentan pinturas de caballete, esculturas, textiles y artes menores, de diferente procedencia y en su gran mayoría anónima. La historia y secretos que guarda el monumento lo convierten en el más singular bien del patrimonio cultural ecuatoriano, tan rico e interesante como ningún otro en América Latina.

Durante el siglo XVII (1650) se concluyó la construcción del Claustro del actual Museo, obra del arquitecto fray Antonio Rodríguez. En el año 1934 se festejó el IV Centenario de la Fundación de la ciudad de Quito; en el Convento de San Francisco se expusieron las obras de arte de la comunidad en los locales del Claustro Principal. En 1950 se instaló el Museo que se mantuvo hasta los inicios de la última intervención en 1983.

La edificación

La arquitectura del monumento y su historia le confieren, por sí mismas, la cualidad de *objeto de exhibición*, participando e interactuando con los demás bienes culturales en un escenario y contexto histórico propios. Así, en el proyecto museográfico se estableció un diálogo directo entre el espacio de exhibición y el conjunto monumental a través del patio, eje visual de la circulación principal, respetando los límites formales entre sí. Al interior de las salas, los espacios austeros y sobrios determinaron la utilización de una museografía coherente con estas particularidades.

La Museología

El carácter temático de *arte religioso* permite valorar y comprender el papel desempeñado por la comunidad franciscana desde su apareamiento en el siglo XIII, su desarrollo y expansión en Europa hasta la llegada a América en 1533 y a Quito en 1535, evidenciada por la creación de sus talleres de escultura y pintura.

1) Tomado del informe realizado para el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito

La influencia europea y el aporte local: Miguel de Santiago y el catecismo ilustrado; Bernardo Rodríguez, del anonimato a la autoría; Bernardo de Legarda y su particular Virgen de Quito; Manuel de Samaniego, al final de la colonia; y Manuel Chili *Caspicara*, en la cúspide de la escultura quiteña, contribuyen y dan muestras de la abundante producción artística que colmó los templos con imágenes, lienzos y retablos.

El planteamiento museológico permitió codificar los temas según su importancia y establecer tres niveles informativos.

TEMAS PRINCIPALES

Son los temas que presiden el discurso museográfico. Primer nivel de información:

- Origen de la Comunidad Franciscana
El «poverello» de Asís
Desarrollo de la Orden Franciscana
- Influencia Europea
Llegada del arte europeo
Los frutos del arte europeo
- Miguel de Santiago
El príncipe de la pintura americana
- Barroco Quiteño
El siglo del simbolismo
Del barroco al rococó
- Bernardo Rodríguez
El pintor de la luz y el color
- Manuel de Samaniego
El artista más destacado del final de la Colonia
- Bernardo de Legarda y del Arco
«Hombre de monstruoso talento y habilidad para todo».
- Manuel Chili *Caspicara*
La cúspide de la escultura quiteña

SUBTEMAS

Son los temas que apoyarán directamente a los principales, por su aspecto didáctico y la atracción que ejercen en el visitante. Segundo nivel de información:

- Fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gocial
Inventores de las buenas artes en aquellas provincias
- Semana Santa en Quito
La imagen viva y milagrosa
- Doctrina Cristiana
El catecismo ilustrado

- El cambio del formato artístico
Muebles y miniaturas
- Inmaculada Concepción
Virgen de Quito

CÉDULAS

Identificación de los bienes culturales. Tercer nivel de información.

La Museografía

La *Museografía* implica lograr un equilibrio entre el componente didáctico de lo expuesto y el factor de apreciación del bien cultural.

BIEN CULTURAL

El bien cultural (arquitectura y obras de arte) será el elemento preponderante en el montaje general; todo elemento complementario a éste estará codificado en un rango de menor apreciación, que no entorpezca la correcta visualización del bien cultural ni compita con él.

En el caso específico de este Proyecto, el tratamiento del bien cultural tuvo una particularidad, pues al establecer un *diálogo* directo interior-exterior y hacer partícipe del montaje museográfico al patio del Museo nos enfrenta al mayor inconveniente de la museografía para el bien cultural: *la luz natural*, su gran contenido de radiaciones ultravioletas e infrarrojas influyen en el grado de conservación de la obra. La Coordinación del Proyecto San Francisco, luego de un prolijo estudio, estableció como material idóneo para contrarrestar los efectos nocivos de la luz natural la cinta adhesiva transferible *Panther 50* que da 99 por ciento de protección contra los rayos UV y 50 por ciento contra los rayos solares, sin que este sistema de filtrado altere la auténtica apreciación de los colores tanto ambientales como de las obras.

PUNTOS DE INTERÉS

Estos puntos coinciden con los Subtemas y, al ser trasladados a un eje de coordenadas, generan una curva a intervalos de tiempo, nivel de información y espacio diferentes que marcan un ritmo discontinuo en el recorrido del visitante.

MOBILIARIO MUSEOGRÁFICO

Este rubro contempló los trabajos de carpintería, hierro, vidrio, etc, en vitrinas, anclajes y demás piezas para la ubicación de cada elemento, con las especificaciones técnicas respectivas para garantizar su elaboración e instalación.

En cuanto a las vitrinas, se utilizó el diseño preexistente, desarrollando el mismo concepto para la elaboración de los elementos nuevos: bases, paneles y atriles.

En la elaboración de los *pasos* de Semana Santa, por ser un caso específico, se analizaron diferentes estudios para lograr el concepto del mobiliario, el estereotipo de la *procesión* establece que las esculturas de pasos deben ser vistos desde una perspectiva diferente.

El material utilizado (fórmica) en los acabados de vitrinas, pasos y bases es resultado de dos condicionantes; por un lado la formal: se trataba de lograr un contraste entre el bien cultural y su contenedor; por otro lado, lo económico: los colores escogidos refuerzan la presencia del bien cultural.

MONTAJE

Se estableció un concepto formal único, que codificara los diferentes aspectos del montaje: color, elementos formales de la arquitectura, mobiliario museográfico, elementos visuales, tipografía, material, tema, longitud de textos.

Los Temas principales, para ser percibidos de manera directa y clara, están ubicados en puntos estratégicos del recorrido, marcando hitos temáticos para guiar al visitante. Su contenido desarrolla tres niveles de información: 1. Texto titular; 2. Texto de contenido; 3. Información gráfica (fotos a color), a manera de icono que identifique al tema. Su contenedor es un mueble atril que permite una correcta visualización, elemento útil para el usuario-estudiante que desee tomar notas del contenido teórico; esto condicionó, en el diseño final, el uso de vidrio como protección del impreso.

Los Subtemas al empatar con los *puntos de interés* manejan conceptos específicos de forma netamente didáctica. Su contenido desarrolla dos niveles de información: información visual apoyada con macrofotografía y texto de contenido. El formato de la fotografía nos condiciona a utilizar el blanco y negro, por un lado, y la instalación desde el piso, por el otro; siempre con el afán de que, al ser elementos museográficos, no compitan con los bienes culturales. Los temas utilizados son detalles o reproducciones de elementos que no constan en el recorrido del Museo, pero sí pertenecen al Convento de San Francisco.

Las divisiones que marcan los diferentes temas podrán establecerse ya sea con los mismos bienes culturales o los elementos museográficos considerados; en todo caso, los muros estarán exentos de estos elementos para que no se pierda el concepto espacial de los locales.

En el caso particular de este Museo, en las salas que corresponden a los corredores del Claustro, la luz natural fue el elemento a tomar muy en cuenta en el montaje museográfico, pues de su buena orientación iba a depender que no se produjeran deslumbramientos y reflejos que incidiern negativamente en la percepción visual de los objetos.

Los bienes culturales participan directamente de la arquitectura del edificio, su ubicación definitiva depende del *diálogo* que asuman con los diferentes elementos que la conforman, entre otros: las arquerías, los artesones, la pintura mural y tabular, etc, que también deben ser apreciados museográficamente.

Los pasos de Semana Santa están colocados en su verdadera dimensión, el efecto es que el visitante *participe* de la procesión. Se aprovecha del elemento sorpresa, para que el visitante en un momento del recorrido se *encuentre* con la procesión en pleno, la disposición de los pasos junto a la longitud del corredor y lo angosto del espacio permiten este efecto visual, que de manera rápida ayuda a establecer el concepto; para consolidar el tema se utilizó la

reproducción en tamaño natural (mural) de ciertos detalles de la procesión del grabado de Alcide D'Orvigny. Los pasos procesionales son para *ser vistos desde abajo* y desde esta actitud cobran vida; el diseño del mobiliario utilizado tiene las características propias que requiere un paso, a saber: la parihuela, canastillas, costeros, las trabajaderas y faldones.

ANCLAJES

Se establecieron dos sistemas de anclaje a los muros, dependiendo del formato de las obras: para formato mediano y grande, cuatro o hasta seis puntos de apoyo con sistema de colocación simple; para formato pequeño, por seguridad, se estableció un sistema de anclaje que represente cierto nivel de dificultad, incluyendo tornillos hexagonales de ajuste con llave especial.

El anclaje de las obras en los muros, por requerimientos técnicos de la Unidad de Restauración, se realizó de forma que quede un espacio entre unas y otros y así evitar la acumulación de polvo y demás elementos nocivos a la obra.

Para las obras que van dentro de las vitrinas se utilizó hilo de nylon y cinta doble faz, el sistema de uso común en estos casos.

DISEÑO GRÁFICO

En procura de elementos característicos que identifiquen y definan claramente la imagen, se realizó un estudio previo del entorno, espacio y formas arquitectónicas, así como la historia de las obras de arte y sus diferentes técnicas. Diagnóstico que hizo posible establecer un *concepto formal gráfico* con signos y patrones de identidad propios.

La Imagen Corporativa es el resultado de integrar los patrones y signos de identidad en un solo conjunto, para aplicar en todos los medios y soportes de comunicación, con el fin de poseer una visión global en sus diferentes expresiones gráficas.

Para el efecto se han determinado tres rangos: tipográfico, cromático y lenguaje gráfico.

En la tipografía se utilizó el juego de letras *versales* (unas más altas que otras) que cautivan la atención, incentivando la lectura.

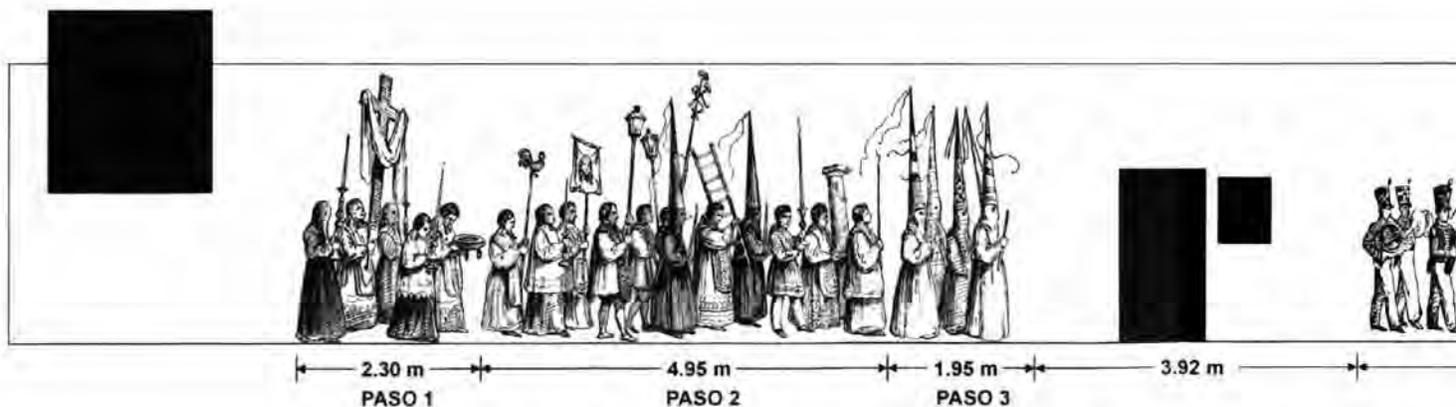
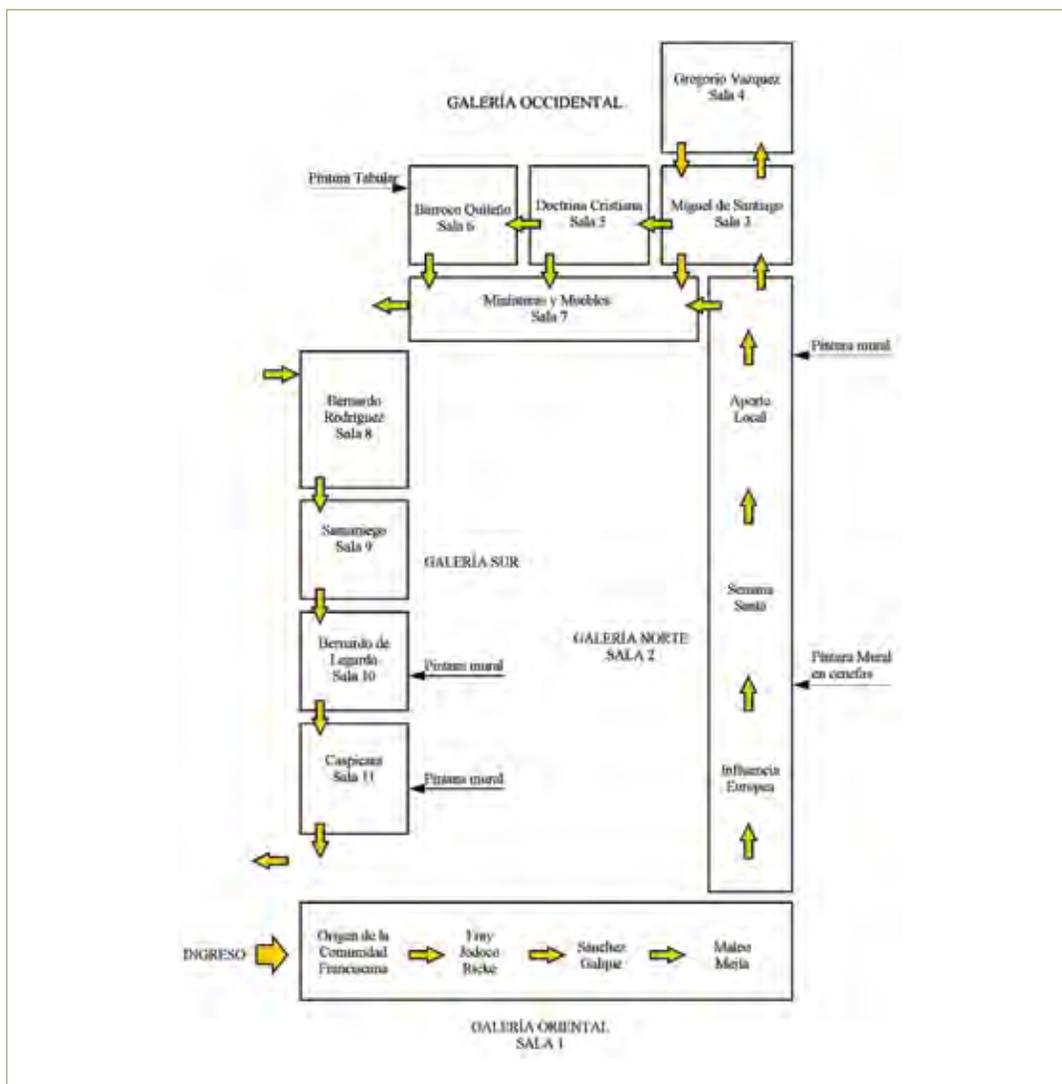
En el aspecto cromático, al analizar los entornos arquitectónicos, se observó que los colores predominantes son el blanco de las paredes y el gris de las piedras talladas; en menor porcentaje el color café de la madera y tejas. Para armonizar con este esquema sobrio, se tomaron cuatro colores de realce: azul, pantone 3015; beige, pantone 454; gris, pantone 430 y, como complementario, el café, pantone 463.

Finalmente, en el último rango, la cenefa en la pintura mural dio como resultado el patrón gráfico.

Los tres rangos son los elementos motrices de la Imagen Corporativa, desde la aplicación en el Museo hasta los soportes de impresión y promoción, como también la aplicación en señalética, rotulación, etcétera.

La implementación de la *Imagen Corporativa* permite tener un Museo con personalidad, características propias; es decir, un *Museo con identidad*.

GRÁFICO DE CIRCULACIÓN GENERAL Y ZONIFICACIÓN



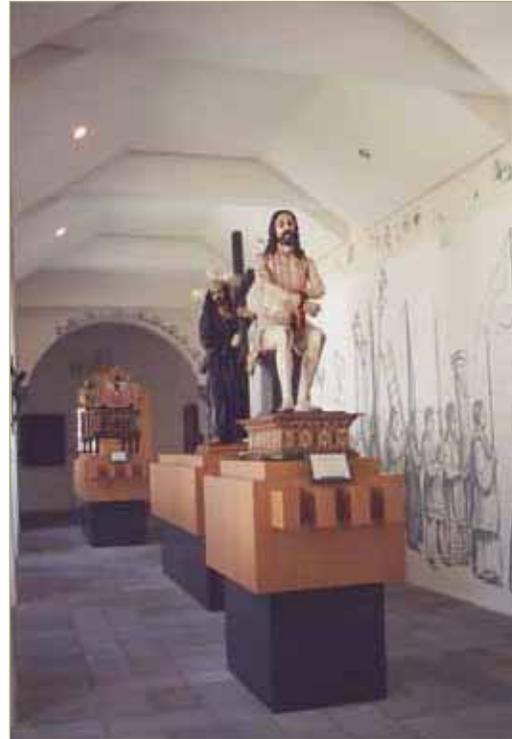
Registro fotográfico

- ▶ Ingreso al Museo
- ▶ Vista general de la sala 1, en la galería oriental
- ▼ Sala 3, Miguel de Santiago



MURAL DE PASOS DE SEMANA SANTA
MUSEO FRAY PEDRO GOCIAL
CONVENIO ECUADOR-ESPAÑA

- ENERO/2002 -



◀ Vistas de la sala 2, en la galería norte.

▼ Sala 4, Gregorio Vásquez











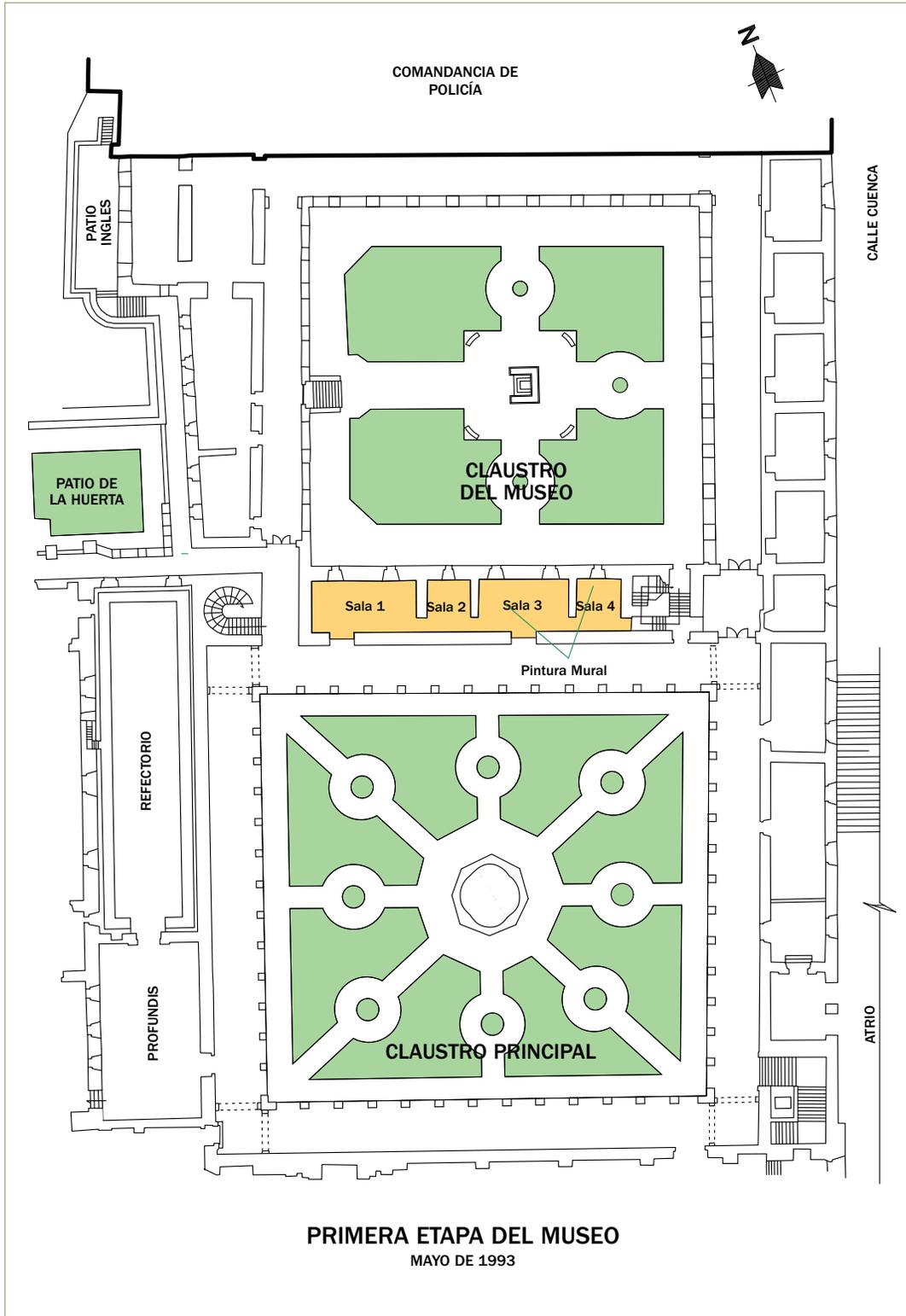
- ◀◀ Sala 8, obra de Bernardo Rodríguez
- ▼ Sala 10, obra de Bernardo de Legarda
- ◀ Sala 7, Miniaturas y Muebles.

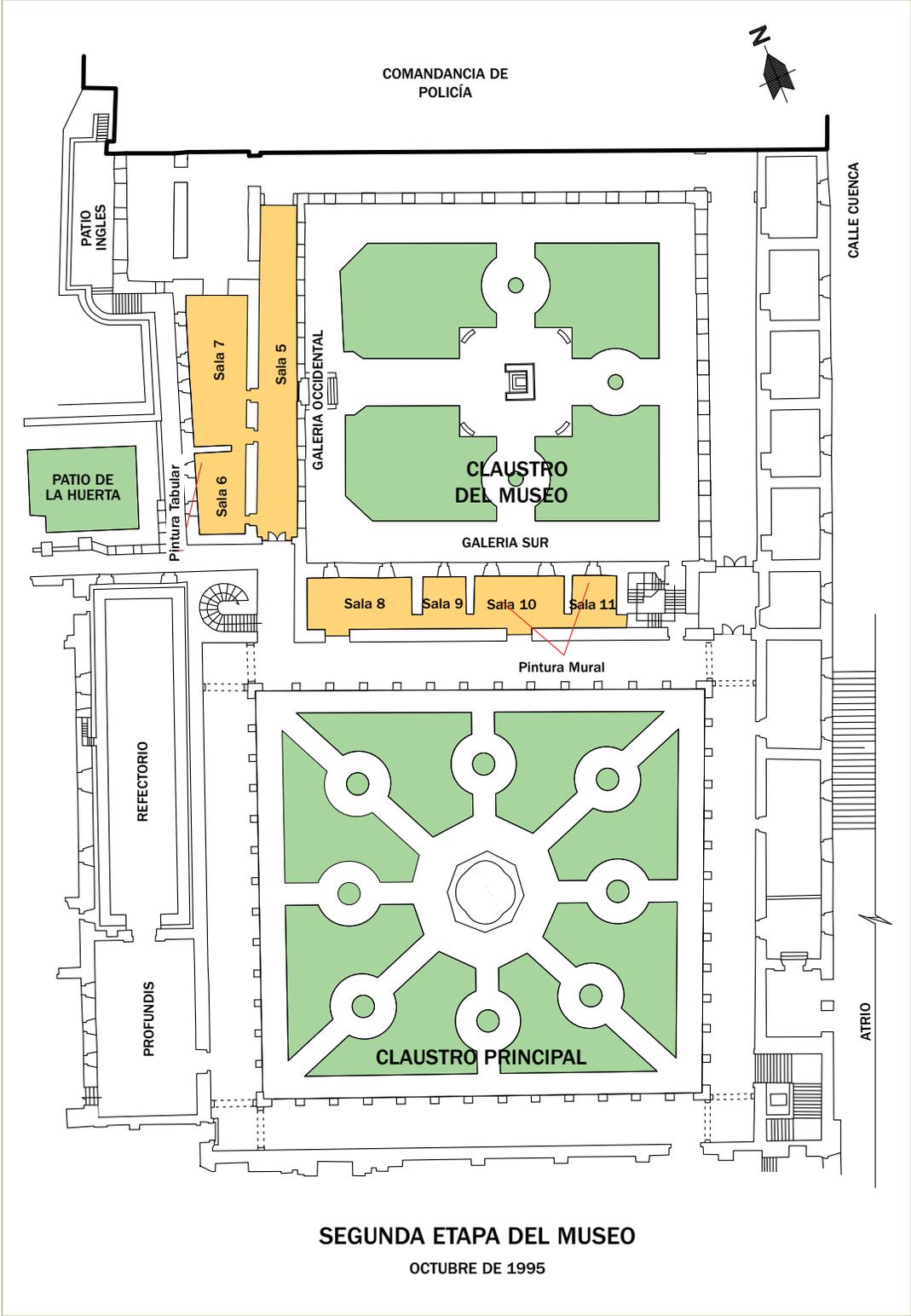


- ◀◀ Inauguración del Museo Fray Pedro Gocial por parte de don Gustavo Noboa, Presidente de la República del Ecuador y de don Andrés Collado, Embajador de España.
- ◀ Visita al Museo en su inauguración: arquitecto José Mercé, don Andrés Collado, monseñor Antonio González, don Gustavo Noboa.



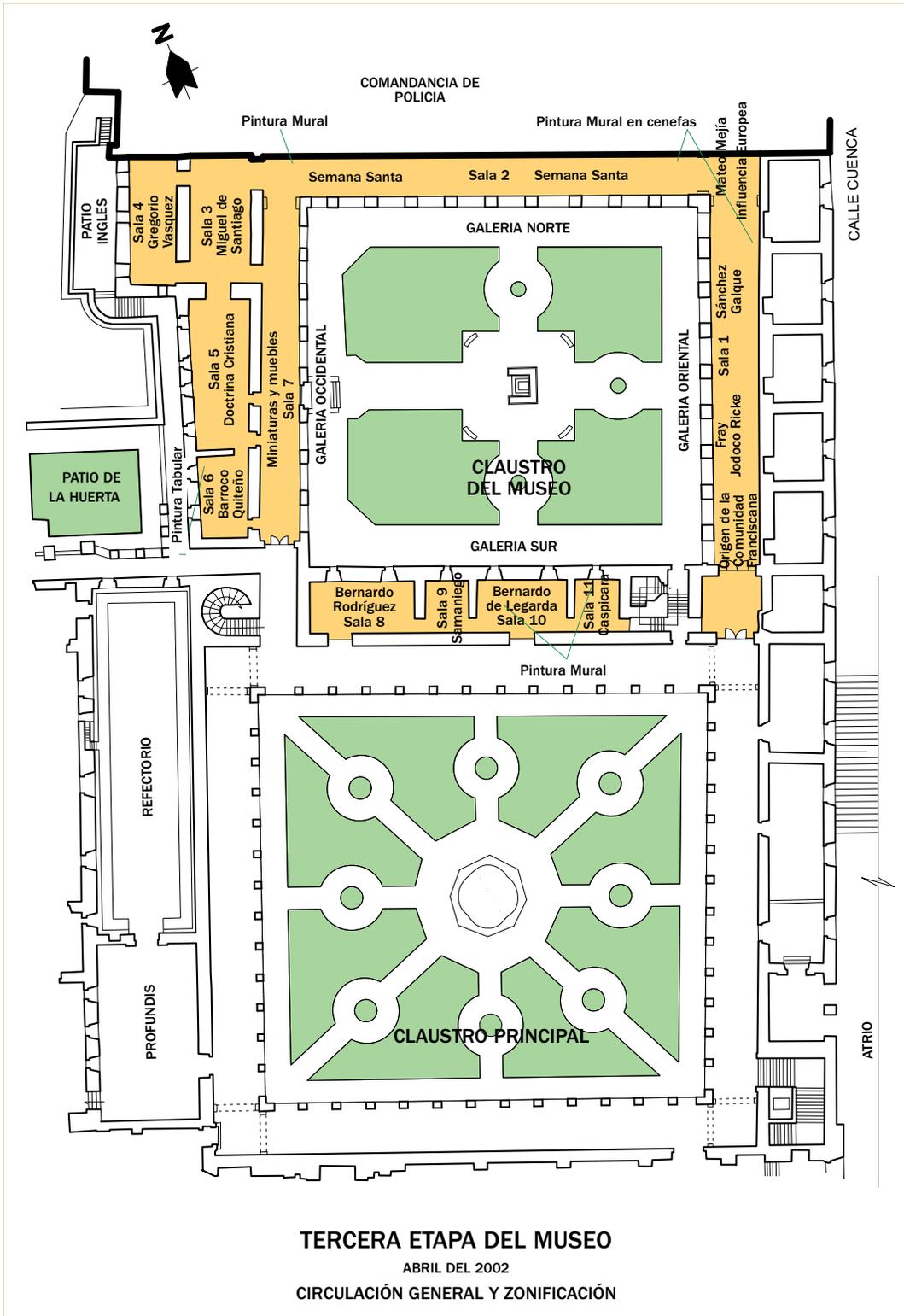
ETAPAS DEL MUSEO





SEGUNDA ETAPA DEL MUSEO

OCTUBRE DE 1995



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ASPECTOS GENERALES Y RESEÑA HISTÓRICA

AYALA MORA, Enrique, Nueva Historia del Ecuador, Vol. 1 y Vol. 3, Quito, Corporación Editora Nacional-Editorial Grijalvo Ecuatoriana, 1988.

BENAVIDES, Jorge; CARRIÓN, Fernando; SALVADOR LARA, Jorge, Colección de ciudades Iberoamericanas. Quito. Ediciones de cultura hispánica-AECI, Madrid, 1989.

GUTIÉRREZ, Ramón, Quito: el gran Convento de San Francisco, (en colaboración con: Alexandra Kennedy, Alfonso Ortiz, José Ramón Duralde, Diego Santander, Dora Arízaga), Madrid, Ediciones El Viso, 2003.

MUNICIPIO DE QUITO, El Fondo de Salvamento / Ilustre municipio de Quito, 1988 – 1992, Imprenta Mariscal, Quito, 1992.

NAVARRO, José Gabriel, Artes Plásticas Ecuatorianas, Segunda Edición, Quito, Ecuador, 1985.

TERÁN, Paulina, Investigación Arqueológica y estudio de Cerámica Colonial, Convento de San Francisco, Informe al Proyecto Ecuador - España, Abril 31, 1989, Quito, Ecuador, S/e.

VARGAS, José María, Fray, Historia del Arte Ecuatoriano, Editorial Santo Domingo, Quito, Ecuador, 1964.

VEGA, Lucy; GALLEGOS, Magdalena
Catálogo de la exposición permanente del museo franciscano "Fray Pedro Gocial", Quito, 2002, S/e.

ESTUDIO HISTÓRICO

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, Historia del arte hispanoamericano, (en colaboración con Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo), 3 vol., Barcelona, Salvat Editores, 1955.

ANÓNIMO, "Relaciones Geográficas de Indias", La ciudad de San Francisco de Quito 1573, en Tomo III, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1987.

AYALA MORA, Enrique, Nueva Historia del Ecuador, Vol. 1 y Vol. 3, Quito, Corporación Editora Nacional-Editorial Grijalvo Ecuatoriana, 1988.

... Historia, compromiso y política, Ecuador, Editorial Planeta, 1989.

BANGO, Isidro, El monasterio medieval, Madrid, Grupo Anaya, 1990.

BATTISTI, Eugenio, "Historia del concepto de manierismo en arquitectura", en Luciano Patetta, Historia de la arquitectura, Antología crítica, España, Germán Blume Editores, 1984, pp. 149-151.

BAYÓN, Damián, Sociedad y arquitectura colonial sudamericana, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974.

BONET CORREA, Antonio, Integración de la cultura indígena en el arte hispanoamericano, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas N° 12 (noviembre, 1971), pp. 32-38.

... Morfología y ciudad, Urbanismo y arquitectura durante el antiguo régimen en España, Colección Arquitectura y Crítica, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 1978.

CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo, "Las Indias durante el siglo XVI y XVII", en: Vínces Vives. J., Historia de España y América social y económica, Vol.III, Quinta Ed. Editorial Vínces Vives, Barcelona, 1985.

COMPTE, Francisco María Fr., Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, Desde su fundación hasta nuestros días, Segunda Edición, T. I. y II, Imprenta del Clero, Quito, 1886.

CARRASCO, Pedro y CÉSPEDES, Guillermo, Historia de América Latina 1, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel
"El barroco". Madrid, Ediciones Istmo, 1985.

CHUECA GOITIA, Fernando, Invariantes de la arquitectura hispanoamericana, En Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 7, Caracas, abril, 1967, pp. 74-120.

... El método de los invariantes, en el Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 9 Caracas, (abril, 1967), pp. 74-120.

CONDE, Tomás. O.F.M, La Provincia de San Francisco de Quito, Monografía, inédita, Quito, 1943, copia Biblioteca del Proyecto San Francisco de Quito.

DE CÓZAR, Fernando Fr., Descripción inédita de la iglesia y Convento de San Francisco de Quito, publicada por Alfredo Flores y Caamaño, Lima, Talleres Tipográficos La Tradición, 1924.

... Relación de la Provincia de San Francisco de Quito, Quito, 1647.

DE MESA, José y GISBERT, Teresa, Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 10, noviembre, 1968, pp. 93-119.

...Lo indígena en el arte hispanoamericano, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas Caracas, N° 12, noviembre, 1971, pp. 32-38.

...Un diseño de bramante realizado en Quito, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 25, diciembre, 1983.

... "The Painter, Mateo Mexía and his works in the convent of San Francisco de Quito", en The Americans, Vol. XVI, april, 1960, N° 4, Academy of American Franciscan History, Washington.

DE ORTIGUERA, Toribio, "Jornada del Río Marañón con todo lo acaecido en ella, y otras Cosas notables dignas de ser sabidas, acaecidas en las Indias Occidentales", en M. Serrano Sanz, Historiadores de Indias, Tomo II de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Bailly/Bailliere Editores, 1909.

DE TRUJILLO, Diego, Relación del Descubrimiento del Reyno del Perú, Sevilla, editada por Raúl Porras Barrenechea, 1948.

DESCALZI, Ricardo, "La Real Audiencia de Quito Claustro de los Andes". Serie primera. Historia de Quito Colonial, Vol. segundo, siglos XVII 1600-1644, Vol. Tercero, siglos XVII 1645-1692, Editorial Universitaria, Quito, 1981.

GENTO SANZ, Benjamín, Historia de la obra constructiva de San Francisco, desde su fundación hasta nuestros días, 1935-1942, Imprenta Municipal, Quito, 1942.

GASPARINI, Graciano, Análisis crítico de las definiciones «arquitectura popular» y «Arquitectura mestiza», en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 3, junio, 1965, pp. 51-63.

La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 22, enero, 1977, pp. 125-176.

GINZBURG, Carlo, Pesquisa sobre Piero, España, Muchnik Editores, 1984.

GÓMEZ CANEDO, Lino, "Aspectos característicos de la acción franciscana en América", en Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo Siglo XVI, Madrid, Editorial DEIMOS, 1984.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, Historia general de la República del Ecuador, Quito, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.

GUTIÉRREZ, Ramón, Notas sobre la organización de la arquitectura en España, América y el Río de la Plata, en Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas, Universidad de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, No.21, Caracas, noviembre, 1975.

IRIARTE, Lázaro, O.F.M. Cap., Historia franciscana, Valencia, Editorial Asís, 1979.

JÁCOME, Nicanor, "Economía y Sociedad en el siglo XVI", en Nueva Historia del Ecuador, Época Colonial I, Volumen 3, Quito, Corporación Editora Nacional-Editorial Grijalvo Ecuatoriana, 1989.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, Breves consideraciones sobre el arte quiteño, Quito, Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1976.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, Relaciones Geográficas de Indias, Vol. I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Editorial Atlas, 1965.

JURADO NOBOA, Fernando, Desarrollo histórico y evolución social de las primeras casas quiteñas y de la plaza mayor, en Cultura N° 20, Revista del Banco Central del Ecuador.

...Calles de Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 1989.

...Plazas y Plazuelas de Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito, 1989.

KENNEDY TROYA, Alexandra
Catálogo del archivo general de la orden franciscana

del Ecuador, AGOFE, Quito, Banco Central Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 1980.

KENNEDY, Alexandra y TERÁN, Rosemarie, Historia de una mujer deforme (Historia y restauración arquitectónica), en Trama Revista de Arquitectura, Quito N° 33, Editorial Fraga, julio, 1984, pp. 29-32.

KUBLER, George, El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura Colonial latinoamericana, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 9, abril, 1968, pp. 104-116.

...Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

NAVARRO, José Gabriel, La escultura en el Ecuador, siglos XVI al XVIII, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1929.

...Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador, 4 Tomos, Quito, Imprenta La Prensa Católica, 1952.

...Artes plásticas ecuatorianas, 2da. Ed., Quito, Imprenta IGM, 1985.

...La pintura en el Ecuador del XVI al XIX, Quito, Dinediciones, 1991.

NAVAS, Juan de Dios, Guápulo y su Santuario 1581 a 1926, Imprenta del Clero, Quito, 1926.

OTS CAPDEQUIE, J. M., El Estado español en las Indias, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

PALM, Erwin Walter, El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 6, Caracas, enero, 1966, pp. 37-50.

...Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispano-americana, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 9, Caracas, abril, 1968, pp. 21-43.

RODRÍGUEZ DE AGUAYO, Pedro, "Descripción de la ciudad de Quito y vecindad de ella por el Arcediano de su iglesia", en Relaciones Geográficas de Indias, Madrid. Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

ROIG, Arturo Andrés, El movimiento lascasiano como humanismo, en Cultura, Revista del Banco Central del

Ecuador, Vol. VI, N° 16, Quito, mayo-agosto, 1989.

ROJAS MIZ, Miguel, La Plaza Mayor, El Urbanismo instrumento de dominio colonial, Muchnik Editores, Barcelona, 1987.

SALOMÓN, Frank, "Crisis y transformación de la sociedad aborígen invadida (1528-1573)", en Nueva Historia del Ecuador, Vol. 3, Quito, Corporación Editora Nacional/Grijalvo Ecuatoriana, 1983, pp. 91-122.

...Los señores étnicos de Quito en la época de los incas, Colección Pendoneros, N° 10, Editorial Gallo capitán, Otavalo, 1980.

SALVAT EDITORES, Historia del Arte Ecuatoriano, Vol. 2 y 4, España Salvat, Editores, 1985.

SCHOTTELIUS, Justus Wolfran, "La fundación de Quito", en Libro de proveimientos de Tierras, cuadras, solares, aguas, etc., por los cabildos de la ciudad de Quito, 1583-1594, Quito, Talleres Tipográficos Municipales, 1941.

SEBASTIÁN, Santiago, Notas sobre la arquitectura manierista en Quito, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela, N° 1, Caracas, enero, 1964.

TERÁN NAJAS, Rosemarie, Factores dinámicos en el desarrollo urbano del Quito Colonial.

Censos y capellanías en Quito en Quito. El caso del Convento de San Francisco. Primera mitad del siglo XVIII, Inédito, Tesis de Maestría en Historia Andina, Quito, 1988.

VARGAS, José María, O. P., Liturgia y arte religioso ecuatoriano, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964.

...Patrimonio artístico ecuatoriano, Quito, Editorial Santo Domingo, 1967.

Historia del Ecuador, siglo XVI, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977.

...La iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1982.

...Polémica Universitaria en Quito Colonial, Biblioteca San Gregorio, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Banco Central del Ecuador. Quito, 1983.

...Historia del Arte ecuatoriano, Editorial Santo

Domingo, Quito, 1964.

...Los Maestros del Arte ecuatoriano, Imprenta Municipal, Quito, 1955.

VIVES, Vicens, ed., "Historia de España y América, Social y Económica". III, Los Austrial. Imperio español en América. 5ª. Ed., España, Ed. Vicens Vives, 1985.

WAISMAN, Marina, Algunos conceptos críticos para el estudio de arquitectura Latinoamericana, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 5, mayo, 1966, pp. 153-160.

INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA

AGI, Archivo General de Indias, Sevilla, España.

AGOFE , Archivo General de la Orden Franciscana en Ecuador, Convento de San Francisco en Quito, Ecuador.

AGURTO C., Santiago, Estudios de la Construcción, Arquitectura y Planeamiento Incas, Cámara Peruana de la construcción (CAPE), Lima, Perú, 1987.

ALARCON H., Rafael, La Otra España del Temple, Colección Enigmas del Cristianismo, Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, España, 1988.

ALCINA FRANCH, José, Arqueología de Chinchero. 1. La Arquitectura, Memorias de la Misión Científica Española en Hispanoamérica II, Ministerio de Relaciones Exteriores, Madrid, España, 1976.

ALCINA, José; RIVERA, M.; GALVÁN, J.; GARCÍA P.C.; GUINEA, M.; MARTÍNEZ-CAVIRÓ, B.; RAMOS L.J.; VARELA, T. "Arqueología de Chinchero. 2. Cerámica y Otros Materiales", Memorias de la Misión Científica Española en Hispanoamérica, III. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, España, 1976.

ALMEIDA, E. H. y JARA H., El Pucará de Rumicucho, Micelánea Antropológica Ecuatoriana, Serie Monográfica N°. 1, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador, 1984.

ANÓNIMO

"La Arqueología Histórica en la Ciudad de México". Antropología Americana. Vol N°. 11. Julio 1985.

ATHENS, John S.; OSBRON, Alange J., Investigaciones Arqueológicas en dos Sitios del Período Cerámico en la Sierra Norte del Ecuador, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador, 1974.

...El Proceso Evolutivo en las Sociedades Complejas y la Ocupación del Período Tardío. Cara en los Andes Suptentrionales del Ecuador, Colección Pendoneros N°. 2, Instituto Otavalo de Antropología, Otavalo, Ecuador, 1980.

BACCI, Mina "European Porcelain". The Hamlyn Publishing Froup Limited, Hamlyn House.- Londres. 1969.

BALLESTEROS G., Manuel, RACCHI (Perú), un Enigma Arqueológico, Investigación y Ciencia N° 54, Prensa Científica S.A., Barcelona, España, 1981.

BCE, Banco Central del Ecuador, Archivo de Microfilms en Quito, Ecuador.

BEDOYA M., Nicanor, Dos Capillas e iglesias de Quito, en Boletín de la Academia Nacional de Historia, Vol. LV, N° 119, Quito, Ecuador, 1972.

BELL, Robert, Investigaciones Arqueológicas en el sitio El Inga, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador, 1965.

BINFORD, Lewis, A consideración of Archaeological Research Design, en American Antiquity, Salt lake City, 29, N° 4, pp. 425 -441, EE.UU, abril, 1964.

BINGHAM, Hiram, Types of Machu Pichu Pottery, American Anthropology, New Series Vol. 17, Lancaster, pp. 257-272, EE.UU, 1915.

BORBOR, Malcolm, Los Templarios, Cuaderno de Historia 16 N° 219, pp. 6 -15, Barcelona, España, 1985.

BORDONOVE, Georges, Historia y Tragedia. Los Templarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

BRAVO, Concepción, El Tiempo de los Incas, Editorial Alhambra, Madrid, España, 1986.

BRAY, Tamara L, "The Effects of Inca Imperialism on the Northern Frontier", Dissertation of Doctor of Philosophy and Antropology, Graduate School of N.Y. at Binghamton, EE.UU, 1990.

- BUCK, Fritz, Elementos Componentes de la Decoración en Cerámicos Incaicos, Revista del Instituto y Museo Arqueológico, Universidad Nacional del Cuzco N° 12, pp. 24-29, Cuzco, Perú, 1984.
- CABALLERO, Z, Luis, "El Método Arqueológico en la Comprensión del Edificio", en Curso de mecánica y Tecnología de los Edificios Antiguos, Editorial Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Madrid, España, 1987.
- CAILLAVET, Chantal, La adaptación de la dominación incaica a las sociedades autóctonas de la frontera Septentrional del Imperio: (Territorio Otavalo - Ecuador), Revista Andina, Año 3, N° 2, Cuzco, Perú, 1985.
- ...La sal de Otavalo-Ecuador Continuidades Indígenas y rupturas Coloniales, Sarance, Instituto Otavaleño de Antropología, pp. 47-81, Otavalo, Ecuador, 1981.
- CARDOSO, Ciro F.S.; PEREZ, BRIGNOLI, H. "Los Métodos de la Historia Teoría y Práxis". Editorial Grijalvo, S.A.. México, D.F. México. 1977.
- CIEZA DE LEON, Pedro "Crónica del Perú". Biblioteca de la Historia. Sarpe 1985. Madrid - España. 1553.
- COBO, Bernabé "Historia del nuevo Mundo". Biblioteca de autores españoles. Sevilla 1893. España. (1653).
- CONTRERAS H., Jesús, Subsistencia, Ritual y Poder en los Andes, Textos de Antropología, Editorial Mitre, Barcelona, España, 1985.
- CÓRDOVA Y SALINAS de, Diego Fray O.F.M., Crónica Franciscana de las Provincias del Perú, Publication of the Academy of American History, Franciscan Historica Classica, Vol. I. Segunda Edición, Washington, D.C., U.S.1957, (1651).
- COSAR, Fernando Fray, Antiquallas Históricas de la Colonia, Descripción Inédita de la iglesia y Convento de San Francisco de Quito, publicada por Alfredo Flores y Caamaño, 1924, Lima, Perú, (1647).
- COSTALES, Piedad y Alfredo, "El padre Juan de Velasco, Historiador de una cultura", en Historia del Reino de Quito en la América Meridional, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 39-66, Quito, Ecuador, 1978.
- CHILDE, Gordón V., en Marxismo y Sociedades Antiguas por Roger Bartra, Colección 70, Editorial Grijalvo, S.A., México, 1975.
- De BOER, Marren; LATHRAP, Donald, "The Making and Breaking of Shipibo-Conibo Ceramics", en Implications of Ethnography for Archaeology, Editor Carol Kramer, Columbia, University Press, New York, EE.UU, 1979.
- DE LA PEÑA BEGUE, Remedios, El uso de la Coca en América, según Legislación Colonial y Republicana, Revista española de Antropología Americana, Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, Vol. N° 6, Madrid, España, 1971, pp. 179-204.
- DE LAS CASAS, Bartolomé, "Historiadores de Indias", Apologética Historia de las Indias, Tomo I, Madrid, España, 1909, (1552).
- ECHEVERRÍA A., José, Glosario Arqueológico, Colección Pandoneros, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador, 1981.
- ...Hallazgo Casual de un Enterramiento Prehispánico en la ciudad de Otavalo, en Revista Sarance, Editor Instituto Otavaleño de Antropología (IOA), pp. 143-149, Otavalo, Ecuador, 1988.
- ...La Vivienda Prehispánica en los Andes Septentrionales del Ecuador, en Revista Sarance, Inst. Otavaleño de Antropología (IOA), pp. 41-65, Otavalo, Ecuador, 1990.
- ECHEVERRÍA, J.; MUÑOZ, Cristina Maíz: Regalo de los Dioses, Colección Curiñán, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador, 1988.
- ESTRELLA, Eduardo, "El Pan de América", Etnohistoria de los alimentos aborígenes en el Ecuador, Segunda Edición, ABYA-YALA, Quito, Ecuador, 1988.
- ESTUPIÑÁN, Tamara, El Plano conocido más antiguo de Quito, Revista Trama, Quito, Ecuador, 1984.
- FATAS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo, Diccionario de Términos de Arte y Arqueología, Alianza Editorial, Madrid, España, 1980.
- FERNÁNDEZ B., Jenaro, La Cerámica Inca-Cuzco y sus motivos de ornamentación, Revista del museo e Instituto Arqueológico, N° 15, pp. 141-201, Cuzco,

Perú, 1953.

FRANCISCO, Alice E., An Archaeological Sequence from Carchi, Ecuador, University of California, Berkeley, Ph. D., 1969, EE.UU., 1960.

FRESCO, Antonio, "La Arqueología de Ingapirca (Ecuador). Costumbres Funerarias, Cerámica y otros Materiales", Memorias de la Misión Científica Española, Comisión del Castillo de Ingapirca, Banco Central del Ecuador, Cuenca, Quito, Ecuador, 1984.

FUNDACION Paul Rivet, Cerámica Colonial y vida Cotidiana, Curaduría y Coordinación: Jaime Idrovo y Alexandra Kennedy, Folleto de Exposición, Cuenca, Ecuador, 1990.

GARCÍA-GUIJARRO R., Luis, "Los Orígenes de la Orden de Montesa", en Las órdenes Militares en el Mediterráneo Occidental (S.XII-XVIII), Casa de Velásquez, Instituto de Estudios Manchegos, Madrid, España, 1989.

GASPARINI, Graziano, Observaciones en Willka Waman, Boletín N° 18, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela, 1974.

GASPARINI G.; MARGOLIES, L., Arquitectura Inca, Indiana University Press. Blomington, EE.UU., 1977.

GIBAJA, Arminda, Excavaciones en Ollantaytambo, Cusco, Gaceta Arqueológica Andina N° 9, pp. 4-5, Instituto Andino de estudios Arqueológicos, Lima, Perú, 1984.

GISBERT, Teresa; ARZE, Silvia; CAJÍA, Martha, Arte Textil y Mundo Andino, Editores Gisbert y CIA. S.A., La Paz, Bolivia, 1987.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, Historia General de la República del Ecuador, Publicaciones Educativas Ariel, Segunda Edición, Ecuador, 1893.

GUTIÉRREZ, Andrés; IGLESIAS, José Ramón "Informe Preliminar sobre restos fáunicos en el Convento de San Francisco de Quito, Ecuador", Ponencia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, 1993, s.e.

GUTIÉRREZ, Ramón; ESTERAS, Cristina; MALAGA, Alejandro, "Valle del Colca (Arequipa)", Cinco siglos de Arquitectura y Urbanismo, Libros de la Hispanoamérica. Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, Argentina, 1986.

HARO A., Silvio, Shamanismo y Farmacopea en el Reino de Quito, Instituto Ecuatoriano de Ciencias Naturales, Quito, Ecuador, 1971.

HARRIS, Edward, principales or Archaeological Stratigraphy, Academic Press, N.Y., EE.UU., 1979.

...Principio de Estratigrafía Arqueológica, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1991.

HILDEBRAND VON, Elizabeth R., La Manufactura del Budare entre la Tribu Tanimuka (Amazonía Colombia), Revista Colombiana de Antropología, Instituto Colombiano de Cultura, Volumen XX, pp. 179-199, Bogotá, Colombia, 1976.

HISCOX, G. D. Hopkins, A.A., Gran Enciclopedia Práctica de Recetas Industriales y Fórmulas Domésticas, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., México, 1990.

HOLM, Olaf, La Cerámica Colonial del Ecuador, Academia Nacional de Historia, julio-diciembre, 1970, Editorial Ecuatoriana, Quito, Ecuador, 1971.

HOLE, Frank; HEIZER, Robert F., Introducción a la Arqueología Prehistórica, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

HODDER, Ian, Interpretación en Arqueología. Corrientes Actuales, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1988.

INSTITUTO DE HISTORIA ECLESIASTICA ECUATORIANA, Primer Concilio de Quito, N° 3 y 4, Quito, Ecuador, 1570.

JARAMILLO, Hernán, Textiles y Tintes, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP, Quito, Ecuador, 1988.

JARAMILLO, V.A., Paleolítico y Neolítico de Imbabura, Editorial Gallo capitán, Otavalo, Ecuador, 1982.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto; LARREA, Carlos M., Un Cementerio Incásico y Notas de los Incas en el Ecuador, Imprenta de la Universidad Central, Quito, Ecuador, 1918.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, El Tesoro del Itschimbia, John Bale, Sons & Danielsson, Ltd. Londres, Inglaterra, 1911.

...Los aborígenes de la Provincia de Imbabura, Blass

y Cía., Madrid, España, 1919.

...Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador, Boletín de la Academia Nacional de Historia, Vol. V, Quito, Ecuador, 1919.

...Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Imbabura, Boletín de la sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, N° 10, Vol IV, pp. 3-44, Banco Central del Ecuador, 1989, (1920).

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, Relaciones Geográficas de Indias. Perú, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I y II, Banco Central, Madrid, 1965.

KENDALL, Ann, Descripción e Inventario de Formas Arquitectónicas Incas. Patrones de distribución e inferencias cronológicas, Revista del Museo Nacional, Tomo XLII, Lima, Perú, 1986.

KENNEDY, Alexandra, "Apuntes sobre Arquitectura en Barro y Cerámica en la Colonia", en Cerámica Colonial y Vida Cotidiana, Fundación Paúl Rivet, pp. 39-59, Cuenca, Ecuador, 1990.

KUBLER, George, El problema de los aportes No Ibéricos en la Arquitectura Colonial Latinoamericana, Boletín N° 9, Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, España, 1968.

...Arquitectura Mexicana del siglo XVI, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

LARA, Jesús, La Cultura de los Inkas, Enciclopedia Boliviana, Ed. Los Amigos del Libro, Bolivia, 1976.

LIBRO DE CABILDO DE QUITO, "Documento sobre Fundación de la Cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza", Libro 2-12. Quito, Ecuador, 1671.

LOHMANN V., Guillermo, Los Americanos en las Órdenes Nobiliarias (1529 - 1900), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, España, 1947.

LOMAX, Derek W., Las órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media, Instituto de Historia de la Teología Española, Salamanca, España, 1976.

LÓPEZ G., Clemente; POSTIGO C., Elena; RUIZ R., José Ignacio, "Las órdenes Militares Castellanas en la época Moderna: una aproximación cartográfica", en Las Órdenes Militares en el Mediterráneo

Occidental (S.XVII-XVIII), Casa de Velázquez, Instituto de Estudios Manchegos, Madrid, España, 1989.

LOZANO CASTRO, Alfredo, Quito Ciudad Milenaria. Forma y Símbolo, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 1991.

LUMBRERAS, Luis G., La Arqueología Científico Social: 3 Principios, 3 Criterios, 3 Factores, en Gaceta Arqueológica andina, N° 4-5, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, pp. 3-10. Lima, Perú, 1982.

...El Criterio de Función en Arqueología (I), Gaceta Arqueológica Andina N°8, p. 3. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú, 1983.

...El Criterio de Función en Arqueología (II), Gaceta Arqueológica Andina N° 9, p. 3, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú, 1984.

MARÍN DE ESPINOSA, Agustín, Memorias para la Historia de la Ciudad de Caravaca, Ediciones El Albir, Barcelona, España, 1975.

MARTÍN, G., Juan José, Historia de la Arquitectura, Editorial Gredos, Tercera Edición, Madrid, España, 1981.

MARTÍNEZ C., Aída, Mesa y cocina en el siglo XIX, Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, Colombia, 1985.

MESSIA DE LA CERDA Y PITA, Luis F., Heráldica Española, Talleres Gráficos del Grupo Centro S.A., Madrid, España, 1990.

MEYERS, Albert, Die Inka In Ecuador. Untersuchungen anhand ihrer materiellen Hinterlassenschaft, Estudios Americanistas de Bonn, Alemania, 1976.

MEYERS, Thomas, P., Un entierro en la Hacienda «Santa Lucía» Provincia de Imbabura, Ecuador, Sarance N° 6, Instituto Otavaleño de Antropología, pp. 90-102, 1978.

"Análisis de la Cerámica de Cochasquí", en Cochasquí: Estudio Arqueológicos, Udo Oberem (compilador), Instituto Otavaleño de Antropología, Colección Pendoneros N° 3, Otavalo, Ecuador, 1981.

MEYERS, A.; OBEREM, U.; J. WENTSCHER; WOLFGANG W., "Dos Pozos Funerarios con cámara lateral en Malchinguí", en Cochasquí Estudios Arqueológicos, Udo Oberem (compilador), Instituto

Otavaleño de Antropología, Colección Pendoneros N° 3, Otavalo, Ecuador, 1981.

MIÑO G., Manuel, "La Economía de la Real Audiencia de Quito, Siglo XVII", en Nueva Historia del Ecuador, Vol. 4, Época Colonial II, Ed. Enrique Ayala M., Corporación Editora Nacional (Grijalvo), pp. 49-103, Quito, Ecuador, 1991.

MORENO, segundo, Pichincha, Monografía Histórica de la Región Nuclear Ecuatoriana, Compilador, Consejo Provincial de Pichincha, Quito, Ecuador, 1981.

... "De las Formas Tribales al Señorío Etnico: Don García Tulcanaza y la inserción de una Jefatura en la formación Socioeconómica Colonial", Ponencia, 45° Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, Colombia, 1985.

... Alzamientos Indígenas en la Audiencia de Quito 1534 -1803, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 1987.

MORRIS, Craig; THOMPSON, Donald E., Establecimientos Estatales en el Tawantinsuyu; una estrategia de Urbanismo Obligado, Revista del Museo Nacional, Tomo XXXIX, Lima, Perú, 1973.

... Huanuco Pampa. An Inca City and its Hinterland, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1985.

"The Identification of Function in Inca Architecture and Ceramics". XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, Lima, Actas y Memorias Vol. 3, Revista del Museo Nacional, Lima, Perú, s.f.

MURRA, S. John V., "Social and economic themes in Andean Ethnohistory", en Anthropology Quarterly, Vol. 34, No. 2, EE.UU., 1961.

... Formaciones económicas y políticas del mundo andino, Instituto de Estudios Peruanos, Perú, 1973.

... La Organización Económica del Estado Inca, Siglo XXI, Instituto de Estudios Peruanos, México, 1987.

MUSE, Michael, "Product and Politics or Milagro Entrepot; Peñon del Río, Guayas Basin, Ecuador". Research in Economic Anthropology. Vol. 13, Editor Barry Isaac, JAI Press, Greenwich, Co. EE.UU., 1991.

NAVARRO, José Gabriel, Artes Plásticas Ecuatorianas, Segunda Edición, Quito, Ecuador, 1985.

"Las Artes Menores en Quito", en Quito, Tradiciones, Testimonio y Nostalgia, Compilador Edgar Freire R., Editorial Abya-Yala, Tercera Edición, Quito, Ecuador, 1989

OBEREM, Udo, Los Quijos, Historia de la Trasculturación de un grupo indígena en el Oriente Ecuatoriano (1538-1956), Memorias del Dpto. de Antropología y Etnología de América Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, Madrid, España, 1971.

"Notas y Documentos sobre miembros de la Familia del Inca Atahualpa en el Siglo XVI". Estudios Etnohistóricos del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador, 1976.

... "Los Caranquis de la Sierra Norte del Ecuador y su incorporación al Tahuantinsuyu", en Contribución a la Ethnohistoria ecuatoriana, Colección Pendoneros N° 20. pp. 73-101, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador, 1981.

"La Sociedad Indígena durante el Período Colonial de Hispanoamérica", Miscelánea Antropológica Ecuatoriana No. 5, Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador, 1985.

ORTIZ DE LA TABLA, Javier, "De Hidalgo a Empresario Colonial. Rodrigo de Salazar, Encomendero y Obrajero de Quito 1510-1584", Separata del Tomo XLI del Anuario de estudios Americanos, Sevilla, España, 1985.

ORTON, Clive, Matemáticas para Arqueólogos, Alianza Editorial, S.A., Madrid, España, 1988.

PALM, Erwin W., "Comptes Rendus", Extrait du Journal de la Société des Américanistes, Tomo LV-I, pp. 261-268, Musée de L'Homme, Paris, Francia, 1966.

PALMER, Gabrielle G., Sculpture in the Kingdom of Quito, University of New Mexico Press, Albuquerque, EE.UU., 1987.

... La Escultura en la Audiencia de Quito, I. Municipio de Quito, Dirección de Educación y Cultura, Subdirección de Centros Culturales, Quito, Ecuador, 1993.

PARDO, Luis A., Hacia una Nueva Clasificación de la Cerámica Cuzqueña del Antiguo Imperio de los Incas,

- Revista del Instituto Arqueológico del Cuzco, Primero y segundo Semestre, pp. 3-21, Cuzco, Perú, 1939.
- “Arte Peruano. Clasificación de la Cerámica Cuzqueña (Epoca Incaica)”, Ponencia XXVII Congreso Internacional de Americanistas, Revista del Instituto Arqueológico del Cuzco, pp. 3-26, Cuzco, Perú, 1939.
- POMA DE AYALA, Guamán Felipe, El Primer Nueva Crónicas y Buen gobierno, Siglo Veintiuno. Colocación América Nuestra, México, 1988. (1612).
- POMEROY, Cheryl, La sal en las Culturas Andinas, Mundo Andino, Abya-Yala, Quito, Ecuador, 1986.
- PORRAS, Pedro I., Fase Cosanga. Estudios Científicos sobre el Oriente Ecuatoriano-Tomo II, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador, 1975.
- “Temas de Investigación”, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador, 1989.
- POWERS, Karen M., Resilient Lords and Indian Vagabond Wealth, Migration, and the Reproductive Transformation of Quito’s Chleforms, 1500-1700, Ethnohistory 38:3, American Society for Ethnohistory, EE.UU., 1991.
- SALVAT EDITORES, Historia del Arte Ecuatoriano, Cuatro Volúmenes, Gráficas Estrella, S.A., Navarro, España, 1985.
- SCHONFELDER, Uwe, “Cerámica Fina Hallazgos Menores”, en Cochasquí. Estudios Arqueológicos. Udo Oberem compilador, Colección perdoneros No. 4, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo Ecuador, 1981.
- SCHOTTELIUS, Wolfran Justus, La Fundación de Quito. Plan y construcción de una Ciudad Colonial Hispanoamericano, 1935.
- SOUTH, Stanley, “Research Strategies in Historical Archeology; the Scientific Paradigm”, en Studies in Archeology, Academic Press, Inc. San Diego, California, EE.UU., 1977.
- ...Method and Theoru in Historical Archeology Academic Press, EE.UU., 1977.
- STEMPER, David M., “The Persistence of Prehispanic Chiefdom Formations, Rio Daule, Coastal Ecuador”, Ph. D. thesis in the University of Wisconsin, Madison, EE.UU., 1989.
- TERÁN, Francisco, Geografía del Ecuador, Libresa, Quito, Ecuador, 1984.
- TERÁN, Paulina, “Arqueología Histórica, en el Convento de San Francisco de Quito”, Escuela Politécnica Superior del Litoral, tesis, Guayaquil, Ecuador, 1989.
- “Investigación Arqueológica y estudio de Cerámica Colonial. Convento de San Francisco”, Informe al Proyecto Ecuador- España, abril 31, 1989, Quito, Ecuador, s.e.
- “La Importancia de la Arqueología en un Contexto Urbano: El Caso del Convento de San Francisco de Quito”, Ponencia XI Simposium Internacional de Conservación del Patrimonio Monumental, México, 1990, s.e.
- UBELAKER, Douglas H., “Biología de los Restos Humanos en el Convento de San Francisco de Quito”, Informe, INPC-AECl, Convenio Ecuador-España, Quito, Ecuador, s.e.
- UHLE, Max, “Ruinas de Tomebamba”, Conferencia en el Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay, Quito, Ecuador, 1923.
- VARGAS, José María, Fray, Historia del Arte Ecuatoriano, Editorial Santo Domingo, Quito, Ecuador, 1964.
- ...La Economía Política del Ecuador durante la Colonia, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, Ecuador, 1987.
- VASCO, Luis Guillermo, Jaibanás los Verdaderos Hombres, Biblioteca Bco. Popular, Bogotá, Colombia, 1985.
- WHEELER, Mortimer, Arqueología de Campo, Fondo de Cultura Económica, Segunda reimpresión, México, 1981.
- WIERHAKE, Gunda, Cultura Material Shuar en la Historia. Estudio de las fuentes del Siglo XVI al XIX, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 1985.
- MUSEOLOGÍA. CATÁLOGO
- CARBAJO, Deodato, O. F. M., Elementos de Historia de la Orden Franciscana, Murcia, Tipografía San Francisco, 1958, p. 671.

- CASTRO, Soledad; FERNÁNDEZ, Sonia, "La serie de los cuadros de la vida de San Francisco del Convento Máximo de Quito: Estudio preliminar", Quito, inédito, 1989.
- DE MESA, José; GISBERT Teresa, The painter Mateo Mexía, and his works in the Convent of San Francisco de Quito, Washington, Academy of American Franciscan History, 1960, pp. 385-404.
- ESPINOSA POLIT, Aurelio, S.I., Santa Mariana de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad por el Padre Aurelio Espinosa Pólit, S.I., Quito, Offset Ecuador, 1975.
- GALLEGOS DE DONOSO, Magdalena, "Arquetipo, ícono y símbolo en la Virgen de Quito (Resumen)", S.I., inédito, s.f., p. 21.
- ...Bernardo de Legarda y del Arco (Resumen), S.I., inédito, s.f., p. 2.
- GUTIERREZ, Ramón, arq.; VILÑUALES, Graciela M., arq., San Francisco de Quito, en Revista de Arquitectura Trama, No.1, mayo 1977, Quito, pp. 36-38.
- IRIARTE, Lázaro, O.F.M., Historia Franciscana, Valencia, Editorial Asís, Nueva edición, 1979, p. 610.
- KENNEDY TROYA, Alexandra, La esquivia presencia indígena en el arte colonial quiteño, en Revista Ecuatoriana de Historia, No. 4, 1993, Quito, pp. 87-101.
- ...Quito: imágenes e imagineros barrocos, S.I., inédito, s.e., p. 21.
- LARA, Jaime, Un arte para un Nuevo Mundo que es fin del mundo: Las postrimerías visuales en el principio de América, en Revista Hispanoamericana, No. 38, octubre de 1997, Cali, pp. 3-8.
- LOZANO FUENTES, José Manuel, Historia de España, México, 1ra. Edición, Compañía Editorial Continental, S.A. De C.V., 1984, p. 419.
- MÁLE, Emile, El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 478.
- MORENO, Agustín, P., Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial. Apóstoles y Maestros Franciscanos de Quito 1535-1570, Quito, Editorial Abya-Yala, 1998, p. 418.
- NAVARRO, José Gabriel "Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador". En Boletín de la Academia Nacional de Historia, Quito, Tipografía y Encuadernación salesianas, 1925, 177 p.
- ...Artes plásticas ecuatorianas, S.I., segunda edición, s.e., 1985, p. 266.
- ROBERTS M., John, "Mundos diferentes", en Historia Universal Ilustrada, Colombia, Círculo de Lectores, p. 128.
- SEBASTIAN, Santiago, El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico, Madrid, Ediciones Encuentro, S.A., Primera edición española, 1990.
- SALVAT Editores, S.A., Historia del Arte, Tomo 7, Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1984, p. 299.
- VARGAS, José María, Fr., Historia de la Cultura Ecuatoriana, Primer Tomo, Guayaquil, Quito, Publicaciones Educativas Ariel, s.f., p. 188.
- ...Liturgia y Arte Religioso Ecuatoriano, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964, p. 112.
- ...El Arte Ecuatoriano, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, La Colonia y la República, Puebla, Editorial J.M. Cajica Jr. S.A., 1960, p. 581.
- ...Miguel de Santiago. Su vida, su obra, S.I., s.e., 1970, p. 135.
- VARIOS AUTORES, S.A., Historia del arte ecuatoriano, Tomo 2, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana S.A., 1977, p. 240.
- ARTESONADO MUDÉJAR DEL CORO
- FLORES Y CAAMAÑO, Alfredo, Descripción inédita de la iglesia y Convento de San Francisco.
- GENTO SANZ, Benjamín, El Arte Colonial en la Iglesia de San Francisco de Quito, Estudio inédito. Capítulo N° 7.
- ...Historia de la obra constructiva de San Francisco 1535-1942, Tomo N° 1.

EQUIPO DE TRABAJO EN EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE SAN FRANCISCO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO

Coordinadores de Proyecto:

Arq. José Ramón Duralde (1983 - 1993)

Arq. José Mercé Gandía (1993 - 2004)

ESCUELA TALLER SAN ANDRÉS

Coordinadores de Proyecto:

Arq. Inés del Pino (1992 - 1996)

Arq. José Gallegos Arias (1996 - 2004)

Equipo técnico:

Arq. Renato Aguirre, Arq. Guillermo Balarezo, Lic. Piedad Brito, Arq. Diana Dueñas, Arq. Evelyn Marroquí,

Arq. Santiago Morales, Arq. Ruth Sánchez, Monitores y Alumnos Becarios de las Promociones:

1992 - 1995, 1995 - 1997, 1997 - 2000, 2000 - 2003 y 2003 - 2006.

INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Coordinadores de Proyecto:

Arq. Diego Santander (1983 - 1995)

Sr. Juan Beltrán (1995 - 1996)

Arq. Marco Silva (1996 - 2004)

Equipo técnico:

Acosta, Isabel	Benavides, Manuel	Campuzano, Irma	Dueñas, Fernando
Aguilar, Edwin	Benítez, Julio	Castro, Soledad	Durán, Iván
Aguilar, Efraín	Bescansa, María Victoria	Caza, Víctor	Echeverría, Enrique
Aguilar, José	Bravo, Doris	Cevallos, Elba	Echeverría, Soraya
Aguilar, Luis	Brazero, Diego	Cevallos, Melania	Egas, Tania
Aguirre, Ruth	Burgos, Pedro	Chacón, Patricio	Enríquez, Carla
Almachi, Néstor	Cáceres, Rubén	Chicaiza, Marcelo	Erazo, César
Alomoto, Fernando	Cárdenas, Elizabeth	Chillagana, Adolfo	Erazo, Guillermo
Amagua, Edison	Cárdenas, Fausto	Chillagana, Fernando	Espinoza, Marco
Amagua, Francisco	Cárdenas, Florencio	Chincheró, Gerardo	Espinoza, Sonia
Andrade, Rina	Cárdenas, Oswaldo	Cóndor, José	Estrella, Fernando
Andrade, Roberto	Cabezas, Fausto	Coral, Marco	Fernández, Marcelo
Arcos, Leonardo	Cabrera, Clara	Córdova, Beatriz	Fernández, Roberto
Arias, Natasha	Caiza, Marco	Córdova, Pedro	Fernández, Sonia
Armendáriz, Juan Carlos	Cajas, Francisco	Costales, Betty	Fuentes, Hernán
Astudillo, Norma	Calderón, Gonzalo	Cruz, Manuel	Gómez, Alejandro
Auquilla, Pedro	Calvache, Jaime	Cuaical, Pedro	Gómez, Francisca
Baca, Juan Carlos	Calvache, Roberto	Cuichán, Juan	Gómez, Javier
Báez, Rodrigo	Calvopiña, Juan	De Mora, Luis	Gallegos, Francisco
Balarezo, Guillermo	Campaña, Edmundo	Defaz, Francisco	Gallegos, José
Bejarano, Lilian	Campaña, Marco	Del Pino, Inés	Garófalo, Inés
Bejarano, Roberto	Campos, Kléver	Delgado, Raúl	Gavilanes, Carlos
Beltrán, Juan	Campos, Napoleón	Domínguez, Javier	González, Dominique

Gualpa, Manuel	Mina, Luis	Pineda, José	Sangucho, José
Guamán, Angel	Miranda, David	Ponce, Blanca	San José, Oscar
Guamba, Carlos	Molina, Ángel	Pozo, Ramiro	Santander, Diego
Guanoluisa, Francisco	Molina, Luis	Puente, Juan	Sedano, Ubaldo
Guanoluisa, José	Molina, Terry	Puentestar, Silvio	Serrano, Gardenia
Guarderas, Edgar	Montalvo, Sonia	Quimbita, Miguel	Silva, Marco
Guerrón, Fabián	Montenegro, Vicente	Quinchuela, Dimas	Smith, Mónica
Guerra, Patricio	Mora, Patricia	Racines, Jaime	Struve, Rommy
Guerrero, Adriana	Morán, Nancy	Ramos, Gerardo	Soria, Víctor
Guerrero, Mario	Morales, Francisco	Recalde, Janeth	Subía, Luis
Guerrero, Patricia	Morales, Luis	Reinoso, Lorena	Tamay, Roberto
Haro, Jorge	Morales, Rosa	Revelo, Jhonson	Tamay, Víctor
Herrera, Fernando	Morales, Ruth	Riofrío, Mercedes	Tapia, Oswaldo
Jácome, Marcelo	Moreno, Jorge	Rivadeneira, Marcos	Terán, Patricia
Jácome, Wladimir	Muñoz, Jorge	Rivas, Diego	Terán, Paulina
Jaramillo, Hernán	Murillo, Rocío	Rojas Teresa	Tinitana, Luis
Jaramillo, Gonzalo	Narváez, Ana	Rojas, Ximena	Tito, Segundo
Jibaja, Jacqueline	Narváez, Guillermo	Romero, David	Toalongo, Angel
Jiménez, Giovanni	Narváez, Luis	Romero, Guillermo	Toapanta, Enrique
López, Fanny	Narváez, Mario	Romero, Luis	Torres, Rosa
López, Javier	Narváez, Víctor	Romero, Piedad	Torres, Félix
Lagla, José	Navarrete, Zamira	Romero, René	Trujillo, Byron
Lara, Armando	Oña, Manuel	Ron, Vinicio	Ullaguari Santos
Largo, Luis	Oñate, Gustavo	Rosero, Gina	Vaca, Jackeline
Lema, Ernesto	Oquendo, Luis	Rosero, Marco	Valarezo, César
Lema, Tito	Ordóñez, Rocío	Rosero, Mario	Valarezo, Ermel
Llumiquinga, José	Ordóñez, Cecilia	Ruales, Patricio	Valencia, Gioconda
Llumiquinga, Mario	Ortega, Oscar	Ruiz, Patricio	Vallejo, Armando
Lucero, Lenín	Ortega, Sandra	Ruiz, Wilson	Vargas, Ángel
Luna, Benito	Pacheco, Carlos	Sánchez, Luis	Vega, Héctor
Maldonado, Eduardo	Pacheco, Cristina	Sánchez, Miguel	Vega, Lucy
Mallitaxi, Angel	Palacios, Mariela	Sánchez, Tamara	Velasco, Guillermo
Mallitaxi, Fredy	Paredes, Marco	Sánchez, Tommy	Verdesoto, Estuardo
Mallitaxi, Jorge	Pareja, Ángela	Sánchez, Trajano	Vergara, Byron
Manosalvas, Verónica	Paucar, Luis	Santamaría, Manolo	Vicente, Carlos
Mantilla, César	Peralta, Antonio	Salazar, John	Villagómez, Galo
Manzano, Patricio	Peralta, Silvia	Salazar, Patricio	Villagómez, Hernán
Medina, Galo	Pérez, Antonio	Salcedo, Ariel	Vinueza, Blanca
Medina, Paúl	Pérez, Marcelo	Salgado, Vinicio	Yépez Ivonne
Mena, Edison	Picuasi, Carlos	Saltos, Robert	Yépez, Oscar
Mena, Víctor	Pilapanta, Benjamín	Sanabria, Mauricio	Zambonino, Victoria
Mera, Luis	Pilapanta, Jaime	Sandoval, Jaime	Zurita, Katty
Mera, Wilber	Pillajo, Luis	Sangucho, Alfredo	Zurita, Virginia

CONVENTO E IGLESIA DE SAN FRANCISCO

Restauración y Puesta en Valor

FICHA TÉCNICA

Auspiciantes:

Por Ecuador:

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC).

Por España:

Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Inmueble y Obra:

Convento de San Francisco de Quito.

Aproximadamente 10.000 m² de intervención en obras de arquitectura. Más de 1.300 obras de arte restauradas de la colección de bienes muebles. 405 m² de pintura mural intervenidos. Investigación histórica. Investigación arqueológica. Montaje del "Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial" en más de 1.000 m² de arquitectura restaurada, con la exposición de alrededor de 300 obras de Arte Colonial, distribuidas en once salas de exposición.

Proyecto:

Arq. Cervantes Martínez, Arq. José Ramón Duralde y Arq. José Mercé por parte española.

Arq. Diego Santander y Arq. Marco Silva por parte ecuatoriana.

Dirección de las obras:

Arq. Diego Santander, Sr. Juan Beltrán y Arq. Marco Silva por el INPC.

Arq. José Ramón Duralde por la Cooperación Española y Arq. José Mercé Gandía, por el Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de la AECID.

Ejecución de las obras:

Obras ejecutadas por:

Administración directa, en base a equipos multidisciplinarios formados en el Proyecto.

Escuela Taller San Andrés, desde 1992 hasta el 2004.

Estudio Histórico:

Soledad Castro y Sonia Fernández

Investigación Arqueológica:

Paulina Terán

Restauración en Bienes Muebles:

Informe elaborado por:

Guillermo Narváez y John Salazar, Edmundo Campaña

Intervención en el Artesonado Mudéjar:

Informe elaborado por:

Guillermo Narváez y Marcos Rivadeneira

Museología. Catálogo de la exposición permanente del Museo:

Magdalena Gallegos y Lucy Vega

Museografía. Museo de Arte Religioso “Fray Pedro Gocial”:

Fausto Gómez Aguirre

Fechas de realización:

Comienzo de las obras en 1983; entrega de la primera etapa del museo (4 salas) en mayo de 1993; conclusión de la segunda etapa (3 salas) en octubre de 1995; entrega e inauguración del “Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial” con sus 11 salas en abril de 2002. Desde esta fecha hasta el primer semestre del 2004 se realiza el mantenimiento de los jardines del Convento.

Inversión Total:

Fondos españoles: Aprox.: 2'650.000 USD.

Fondos ecuatorianos: Aprox.: 1'450.000 USD.