

LA DESCONOCIDA HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EN QUITO*

Susan V. Webster

College of William and Mary, Virginia, EE.UU.

RESUMEN

El presente estudio ofrece una nueva cronología e historia de la construcción de la iglesia de San Francisco de Quito a través de documentos históricos inéditos que demuestran, contrariamente a lo postulado en la historiografía tradicional, que la actual iglesia no fue construida en el siglo XVI. El estudio ilustra los participantes y el proceso de la construcción, empleando documentos, planos e imágenes. Se abarcan temas de autoría, particularmente las identidades de los diseñadores y constructores, y se ofrece una reconsideración del legado historiográfico del imponente templo franciscano a la vista de nueva documentación..

PALABRAS CLAVE: Quito colonial, arquitectura, iglesia de San Francisco, cronología, historiografía, autoría, maestros constructores.

ABSTRACT

This study presents a new chronology and history of the construction of the Church of San Francisco in Quito, employing unpublished archival documents in order to demonstrate that, counter to the traditional historiography, the present church was not built in the sixteenth but in the seventeenth century. It addresses the people and processes of construction by employing documents, plans and images, investigates

* El presente artículo es un adelanto de un estudio más largo incluido en el libro, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, escrito por la autora y editado por Abya-Yala. Una sección del artículo fue publicada anteriormente, en inglés, en Susan V. Webster, "Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito", en *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 20, No. 3, 2011, pp. 303-330. Mis más sinceros agradecimientos a las siguientes organizaciones, instituciones y personas que apoyaron al presente estudio: John Simon Guggenheim Memorial Foundation; Alan W. Clowes Fellowship, National Humanities Center; College of William and Mary; Thomas DaCosta Kaufmann; Elizabeth Pilliod; Elizabeth Hill Boone; Thomas B. F. Cummins; Jorge Salvador Lara; Grecia Vasco de Escudero; Guillermo Bustos; y Ximena Carcelén. Agradezco en especial el apoyo constante e imprescindible de Hernán Lautaro Navarrete, autor de las fotografías que se incluyen.

questions of authorship, particularly the identities of the designers and builders, and reconsiders the historiographical legacy of the imposing Franciscan church in light of this new documentation.

KEYWORDS: Quito, colonial, architecture, San Francisco, chronology, historiography, authorship, master builders.

INTRODUCCIÓN

Más que cualquier otro edificio colonial quiteño, la imponente iglesia del convento franciscano de Quito ha sido el objeto de incontables estudios, análisis, especulaciones y alabanzas (lámina 1). Al mismo tiempo, la iglesia de San Francisco ha disfrutado de un lugar privilegiado en la historiografía de la arquitectura colonial latinoamericana como uno de los monumentos más fidedignos, importantes e influyentes del siglo XVI. Como obra maestra, la iglesia franciscana continúa inspirando nuevas visiones, interpretaciones, análisis y, sobre todo, sorpresas para nuevas generaciones de investigadores.



Lámina 1. Iglesia y convento de San Francisco, vista general.
Foto: Susan V. Webster.

El presente estudio, apoyado en una extensiva serie de documentos históricos inéditos, ofrece una nueva visión de la historia de la iglesia de San Francisco, e intenta aclarar dos aspectos primordiales de su construcción: la cronología del edificio actual, su fachada y los autores responsables de su realización. La amplia historiografía sobre la iglesia es unánime en ubicar su construcción en la segunda mitad del siglo XVI; no obstante, los documentos aquí analizados demuestran que la iglesia y la fachada actual se construyeron en el siglo XVII, como veremos, casi cuarenta años más tarde que las fechas tradicionalmente señaladas en la historiografía. El cambio de datación no solamente revisa el estatus de la iglesia para la historiografía quiteña sino que conlleva ramificaciones para la historia de la arquitectura colonial sudamericana. A más de una nueva cronología, los documentos identifican algunos de los numerosos maestros europeos, criollos e indígenas que trabajaron en la obra constructiva de la iglesia actual. El presente estudio contiene únicamente información documental inédita; en general, no citamos las aseveraciones y/o suposiciones extraídas de la historiografía. Los documentos analizados ofrecen una cronología distinta y presentan una visión humanizada de la iglesia franciscana actual, la cual ha gozado de merecida fama y elogio nacional e internacional desde la época colonial.

HISTORIOGRAFÍA

Una reseña de la amplia historiografía de la iglesia de San Francisco nos permite entender su trascendencia histórica. Dentro de la historiografía moderna, el estatus de la iglesia de San Francisco como obra maestra del siglo XVI se remonta a los estudios de José Gabriel Navarro, quien, a través de extensas investigaciones y cuidadoso análisis visual, estableció casi por su propia cuenta la primacía del templo franciscano en la historia de la arquitectura colonial sudamericana. Según Navarro, “la iglesia de San Francisco fue construida casi íntegramente en el siglo XVI”, terminándose la fábrica en 1581, y, por lo tanto, “es la obra más interesante para el estudio de la arquitectura sudamericana en el siglo XVI, porque no hay más antigua en el continente”.¹ Siguiendo esa lógica, Navarro propuso que el estudio de la iglesia de San Francisco “es básico e indispensable para el entendimiento preciso de la evolución arquitectónica en la mayor parte de Sudamérica”.² Sus palabras inspiraron la investigación

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

2. José Gabriel Navarro, *Religious Architecture in Quito*, p. 5. “[I]s basic and indis-

y búsquedas de las influencias de la iglesia franciscana de Quito a lo largo y ancho de América del Sur.

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

Por los mismos senderos historiográficos llegó el templo franciscano a disfrutar del prestigio singular de ser fuente y modelo para un gran número de iglesias subsiguientes en los siglos XVI y XVII en la Audiencia de Quito y allende. El estatus trascendental del templo franciscano se consolidó definitivamente a nivel mundial en las décadas de 1940 y 1950 con la publicación de varias historias generales de la arquitectura colonial latinoamericana. Los historiadores de arquitectura el español Enrique Marco Dorta y el norteamericano George Kubler, entre otros, calificaron a la iglesia de San Francisco como uno de los monumentos más importantes e influyentes en la historia de la arquitectura colonial sudamericana.⁶ Siguiendo a Navarro, Kubler caracterizó la iglesia de San Francisco como una “cabeza de serie”, “el edificio más importante del siglo XVI en la América del Sur”, y la fuente principal de difusión arquitectó-

pensable for an exact understanding of architectural evolution in the greater part of South America”.

3. Citado por José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, vol. III, Quito, Trama, 2007 (1950), p. 12.

4. Pilar Ponce Leiva, edit., *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito, siglo XVI-XIX*, vol. I, Quito, Marka/Abya-Yala, 1992, p. 210.

5. Citado por Enrique Marco Dorta, *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, Barcelona, Salvat, 1945, pp. 602-603

6. *Ídem*; George Kubler y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959, pp. 87-88.

nica a lo largo de Colombia, Perú y más allá.⁷ Desde entonces, la imponente iglesia franciscana de Quito ha mantenido su primacía indisputable en la literatura internacional. Aunque las fechas precisas de la construcción del edificio y la fachada son un tema de debate, como señalamos anteriormente, existe un acuerdo general que los dos elementos fueron terminados a principios de la década de 1580.⁸

Generaciones de investigadores posteriores han tratado de identificar las fuentes y modelos europeos de la fachada, la cual fue caracterizada por Kubler como “el arquetipo de las subsiguientes fachadas en la Sudamérica occidental”, y muchos han propuesto nombres de arquitectos europeos que pudieron haber sido los autores del diseño (lámina 2).⁹ Igualmente se han hecho innumerables esfuerzos para tratar de identificar la influencia del diseño de San Francisco a lo largo de la región andina en los siglos XVI y XVII. Por lo tanto, en gran medida, el entendimiento de los padrones de difusión arquitectónicos en Sudamérica depende de la fecha de la construcción de la iglesia de San Francisco y de su fachada.

Mientras los historiadores concuerdan en los orígenes europeos del estilo arquitectónico de la iglesia franciscana y su fachada, divergen en términos de las fuentes específicas: Kubler declara que “ninguna fachada americana del siglo XVI es más italiana”,¹⁰ Navarro señala el *estilo desornamentado* de El

7. George Kubler y Martín Soria, *idem*, p. 87: “[T]he most important edifice of the sixteenth century in South America”. Entre las siguientes reiteraciones de San Francisco como “cabeza de serie”, ver, por ejemplo, Graziano Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, Caracas, Armitano, 1972, pp. 267-269; José María Vargas, *et al.*, *Arte colonial del Ecuador, siglos XVI-XVII*, Quito, Salvat, 1985, pp. 46-47; y Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 127-130.

8. George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture*, p. 87; Marco Dorta, *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, p. 613; Graziano Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, p. 269; Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco desde su fundación hasta nuestros días*, Quito, Imprenta Municipal, 1942, pp. IV, IX; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 53; Alfonso Ortiz Crespo, *Guía de arquitectura de la ciudad de Quito*, vol. II, Sevilla/Quito, Junta de Andalucía/Municipio de Quito, 2004, p. 164; Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 78; Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, vol. I, Nueva York/Dover, 1967, 2a. ed., p. 158; José María Vargas, *et al.*, *Arte colonial del Ecuador*, p. 46; Jorge Bernales Ballesteros, *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, Madrid, Alhambra, 1987 p. 201; Valerie Fraser, *Architecture of Conquest*, p. 65; Santiago Sebastián, “Notas sobre la arquitectura manierista en Quito”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, No. 7, 1967, p. 115.

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

10. George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture*, p. 87. “No American façade of the sixteenth century is more Italianate”. La diversidad de los asesoramientos estilísticos



Lámina 2. Fachada principal, ca. 1618-1627, iglesia de San Francisco.

Foto: Susan V. Webster.

Escorial;¹¹ Kelemen le califica como “un diseño del tardío renacimiento, embellecido con un toque barroco”;¹² Gento Sanz le considera como una “adaptación de las formas clásicas del renacimiento”;¹³ para Bayón es una “adaptación de las órdenes clásicas a los gustos manieristas flamencos”;¹⁴ y otros invocan

ha sido señalada por Valerie Fraser, *Architecture of Conquest*, pp. 185-186, nota 27; Elena Conis, “San Francisco in Quito, Ecuador: a Union of Old and New World Sources in a Sixteenth-Century Convento”, en *Athamor*, No. 18, 2000, pp. 35-43.

11. José Gabriel Navarro, *Religious Architecture in Quito*, p. 7.

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

13. Benjamín Gento Sanz, “The History and Art of the Church and Monastery of San Francisco de Quito”, en *The Americas* 4, No. 2, octubre 1947, p. 178. “[An] adaptation of the classic forms of the Renaissance”.

14. Damián Bayón, Marx Muxillo, Damidn Baybn, *History of South American Colonial*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 39. “[A]daptation of classical orders to Flemish Mannerist tastes”.

a Serlio, Vignola, y modelos del norte de Europa.¹⁵ La gran diversidad de opiniones es testimonio elocuente de la primacía –y la confusión– de lo visible como elemento de juicio.

Parte de esta confusión se puede explicar por la disyunción entre la presunta fecha de construcción del edificio y los estilos visibles de su arquitectura. Mientras la mayoría de los autores seguramente reconocieron que los estilos de edificios coloniales no solían coincidir temporalmente con la uniforme periodización de los estilos europeos, persistían en interpretar la evidencia visual a base de la presunta fecha de construcción en el siglo XVI, y también sobre lo que sabían de los orígenes de sus supuestos autores. Por ejemplo, la identidad de fray Jodoco Rique como flamenco llevó algunos autores a percibir elementos estilísticos del norte de Europa. Por otro lado, Navarro reconoció el estilo de El Escorial en la fachada de San Francisco, pero con evidente desconcierto porque, según las fechas la construcción, los dos edificios fueron terminados al mismo tiempo: en los primeros años de 1580.¹⁶ Los elementos “barrocos” a que se refieren varios autores confunden al lector porque el estilo simplemente no existió a finales del siglo XVI; puede que eso responda también a una confusión entre la presunta fecha de construcción del templo y el estilo de su ornamentación. Como señalamos anteriormente, casi el único aspecto del edificio en que todos coinciden es el hecho de que la iglesia y su fachada estuvieron terminadas en los primeros años de la década de los 1580.

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

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

16. José Gabriel Navarro, *Religious Architecture in Quito*, p. 5. Ver también la extendida refutación de la relación con El Escorial, basada en las fechas contemporáneas de los dos edificios, escrito por Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco, desde su fundación hasta nuestros días*, Quito, Imprenta Municipal, 1942, pp. V-X.

17. *San Francisco: una historia para el futuro*, Quito, INPC/AECID, 2011, p. 57.

18. *Ídem*, p. 25.

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

HACIA UNA AUTÉNTICA CRONOLOGÍA

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

se obligo a no faltar del d[ic]ho edificio y obra mientras ubiere gente y oficiales trauaxando en la capilla mayor y en la portada que se a de abrir a la placa y en ella a de asentar la portada de piedra bieja Por el orden y traça que diere el d[ic]ho p[adr]e fr[ay] fran[cis]co benites obrero mayor y mafe[st]ro de la d[ic]ha fabrica.²⁰

Enfatizando su rol y sus obligaciones, Borjes se comprometió “a que trabaxara y asistira con los oficiales canteros y albanires en esta obra dandoles traça y adbertirles en lo que fueran obrando y hazer que trabaxen todos ellos y el mismo gaspar de borxa a de trauaxar con sus manos en lo que se ofrecie-

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

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

se de manera que no pare la obra”.²¹ Borjes sirvió como el vínculo clave entre el mecenas y la fabricación de la obra, entre *invenit* y *fecit*; a través de su presencia diaria en la obra, dirigiendo a los oficiales y asegurando el seguimiento de las trazas establecidas, con el empleo de sus propias manos.

Este extraordinario documento de 1618, que confiere autoría tanto a Benítez como a Borjes, demuestra claramente que la iglesia estaba lejos de terminarse por aquella fecha, y además que la puerta principal de acceso a la plaza, así como la fachada actual, no existían en 1618. Esto confirma que el proceso de construcción se inició unos cuarenta años más tarde de la fecha tradicionalmente señalada. Es más, el documento deja en claro que el claustro principal no se terminó en el siglo XVI, sino bien entrado en el siglo XVII; así como el actual crucero, ábside, sacristía y dependencias asociadas, todos resultados de la reorientación y expansión de la iglesia. En consecuencia, y en términos de cronología, la actual iglesia de San Francisco data del siglo XVII y es la tercera y no la segunda iglesia principal construida en el convento franciscano, como se ha afirmado hasta ahora.

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

Por quanto se hizo conçierto entre el d[ic]ho gaspar de borjas y el p[adr]e fr[ay] miguel romero obrero mayor de la fabrica del d[ic]ho convento el sindico del en tal manera que abia de entre asistir el d[ic]ho borja como maestro arquitecto hasta acabarse la obra de un Claustro principal.²²

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

21. *Ídem*.

22. *Ídem*, fol. 640r.

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

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

En el mismo año del contrato renovado con los franciscanos (1618), dos “maestros de cantería y albañilería”, Gaspar Borjes y Lorenzo Gómez, se comprometieron en mancomún para construir “una selda en el monasterio de Santa Catherina desta ciu[da]d de beinte y quatro pies de largo y ocho de ancho para marcela de san miguel rreliigiosa del d[ic]ho combento y a contento suyo y de fran[cis]co martinez vecino desta ciu[da]d y mercader Della con quien hazemos este d[ic]ho contrato”²⁴ por el monto de 250 patacones. Las firmas de los dos maestros aparecen al final del documento.

En 1619, Gaspar Borjes, “maestro de Cantería”, firmó un contrato como fiador de Diego Alfonso Serrano, quien era deudor de las monjas de Santa Clara por el monto de 210 patacones.²⁵ Borjes debió haber establecido relaciones cordiales con las monjas clarisas, porque le aceptaron como responsable del préstamo. De hecho, el maestro fue vecino de las monjas, como consta en la última referencia documental encontrada de Borjes, fechado en 1620. En el documento, Gaspar de Borjes “maestro del arte de cantería, morador de Quito” vendió tierras en la parroquia de San Roque, ubicadas frente al monasterio de Santa Clara. Según el documento, las tierras estaban cercadas de tapias y disponían de la piedra y otros materiales preparados para construir una casa.²⁶

23. Archivo Histórico Municipal (AHM/Q), Libro de Cabildo, vol. 26, 1610-1616, fol. 349v, fol. 399v.

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

25. *Ídem*, Notaría 6a., vol. 25, 1617-1619, Diego Rodríguez Docampo, fols. 71r-71v.

26. *Ídem*, vol. 30, 1620, Juan García Rubio, fols. 15v-16r.

No está claro si con la venta de la tierra Borjes pretendía dejar la ciudad en aquella fecha, solo dos años después de haber firmado el contrato renovado con los franciscanos para emprender la reorientación y construcción de la iglesia y la obra del claustro principal.

Volviendo a la iglesia de San Francisco, el contrato de 1618 entre Benítez y Borjes complica la visión convencional de la iglesia como una “cabeza de serie” del siglo XVI porque, mientras partes de la estructura arquitectónica actual en efecto datan del siglo XVI (notablemente un tramo de los muros laterales, la portada vieja, así como el ábside que quedó encapsulado dentro de la nueva fachada y las torres), la reorientación y la subsiguiente reconstrucción de la iglesia y su aspecto más prominente, la fachada principal, son productos de una reconfiguración y expansión llevadas a cabo en la tercera y cuarta década del siglo XVII. Este documento establece la existencia de una segunda iglesia, construida en el siglo XVI, de extensión más corta, orientada con el coro al oeste y el ábside al este, la cual fue reorientada, transformada y expandida en el siglo XVII para constituir la tercera y actual iglesia de San Francisco.

Dos documentos posteriores apoyan y clarifican la dramática transformación de la iglesia y la construcción de la fachada principal en la tercera y cuarta décadas del siglo XVII. Las constituciones fechadas en 1621 de la Cofradía de la Inmaculada Concepción, fundada en la iglesia de San Francisco, contienen una provisión para el entierro de sus miembros en la iglesia, en la cual se establece que

se obliga el d[ic]ho combento a dar una capilla en la Yglecia del en queste la d[ic]ha santa ymagen y a de ser entierro y asiento de todos los veinticuatro montañeses y naturales y de sus mugeres e hijos legitimos y queriendo los d[ic]hos cofrades hazer bobeda a su costa se a de permitir y *porque en el ynterin que se muda la Capilla mayor a la parte a donde esta ahora el coro no ay comodidad* De señalar la d[ic]ha capilla se a de serbir De la en que al presente esta la d[ic]ha Santa Ymagen y por no ser comoda para los entierros se a de señalar por el d[ic]ho combento enfrente De la d[ic]ha capilla çitio competente para los d[ic]hos entierros.²⁷

Este documento muestra claramente que en 1621 la iglesia estaba en pleno proceso de reorientación y expansión, e indica que las capillas y altares de las varias cofradías establecidas en ella seguían ocupando espacios en la nave de la iglesia mientras efectuaron las transformaciones. El tema de las mudanzas y los intercambios de capillas llegó a causar no pocas complicaciones y conflictos entre los patrocinadores (tema desarrollado en el libro *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*).

27. Archivo General de la Orden Franciscana en el Ecuador (AGOFE), Sección Cofradías, Legajo 2, doc. 2-10, fol. 6r. La cursiva es de la autora.

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

respecto de que se a traslado la capilla mayor, a la que se fabrico adonde antiguamente solia ser el coro y consiguientemente, la sacristia a otra parte, con que viene a quedar desembarcada la presente y puesta en otra parte, seria conueniente a la dicha cofradia para capilla y aposento de penitentes y de tener las ymagines y demas adherentes della el sitio que solia ser sacristia [...] con obligacion de que se ara Vna portada de piedra en la que saliere a la placa junto a la principal desta iglesia.²⁸

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

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

Respeto a la fachada de la iglesia principal, el contrato entre Borjes y los franciscanos sugiere algo en cuanto a las fuentes y modelos del diseño. En una de las cláusulas, Borjes se obligó a asistir en “la ausencia del que fuere obrero mayor de la d[ic]ha fabrica y seguira las plantas y monteas que dexare Por estanpa el susod[ic]ho padre fr[ay]fran[cis]co”.²⁹ Obviamente, los grabados fueron una fuente primordial de los diseños de fray Benítez para el nuevo complejo franciscano, como demuestra por ejemplo la portada interior de la portería (lámina 3), replica del portal del palacio Farnese en Caprarola, reproducido en varias ediciones de Vignola en el siglo XVI, diseño que se repite con un cambio de ornamentación en los arcos del sotocoro de la iglesia,³⁰ y la famosa escala principal cóncava/convexa del atrio sigue el diseño de Bra-

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

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

30. Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, Barcelona, Salvat, 1950, pp. 122-123.



Lámina 3. Portada interior de la portería, siglo XVII, convento de San Francisco.
Foto: Hernán L. Navarrete.

mante, reproducido en ediciones españolas decimosextas del *Libro tercero y cuarto de arquitectura* de Serlio.³¹ Estos, entre muchos otros ejemplos que se podrían citar en la iglesia y el convento franciscano, evidencian que las profusas ilustraciones de los libros de Serlio y Vignola sobresalieron entre las “estampas” preferidas por los franciscanos.

Los documentos anteriormente descritos nos permiten una nueva visión del plano actual de la iglesia franciscana (lámina 4). En el plano, una reconstrucción hipotética de la distribución original de la segunda iglesia está superpuesta en negro sobre el plano actual. Los elementos representados en gris indican las zonas de reconfiguración y expansión efectuadas en el siglo XVII (y otros más recientes). En primer lugar, la curiosa forma poligonal del nártex actual –diferente a todas las otras iglesias de Quito– en realidad se trata del ábside original, los cuales típicamente eran poligonales. La huella del ábside original permanece visible en los planos, ahora convertido en nártex, y se ve claramente cómo se rellenaron los espacios laterales del ábside para acomodar a las bases de las torres y la nueva fachada.

Además, el plano demuestra que los dos pares de pilares más cercanos al antiguo ábside fueron extendidos y reforzados, transformándose en arcos para apoyar al coro. La forma y padrón de los pilares restantes sugieren que la iglesia antigua –la segunda iglesia– llegaba justo antes del actual crucero. Los límites de la segunda iglesia se pueden demostrar a través de dos factores. Primero, según la investigación arqueológica reportada en *San Francisco: una historia para el futuro*, se encontraron los cimientos de una pared de piedra que hacía esquina en la nave lateral derecha justo antes del crucero y aparentemente atravesaba la nave hasta el lado sur.³² Además, los autores observan que los cimientos “de piedras de cantera con mortero de cal y arena” parecen haber sido reutilizados “de una estructura previa a la construcción de la iglesia”.³³ Cabe destacar que el análisis hecho por los arqueólogos a base de las excavaciones de bóvedas con restos humanos y su interpretación en términos de estatus e importancia está basado sobre un concepto de la orientación de la iglesia actual –la tercera iglesia– cuyo ábside y coro fueron trocados en el siglo XVII, como fue descrito anteriormente.³⁴ A través de los documentos de archivos, podemos sugerir que algunas de las bóvedas y entierros más antiguos, por ejemplo debajo del actual coro, debieron haber pertenecido a las familias y cofradías que, por lo menos en el siglo XVI, gozaban de más prestigio, medido por su cercanía al altar mayor.

31. José de Mesa y Teresa Gisbert, “Un diseño de bramante realizado en Quito”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, No. 7, pp. 68-73.

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

33. *Ídem*, p. 127.

34. *Ídem*, pp. 127-130.

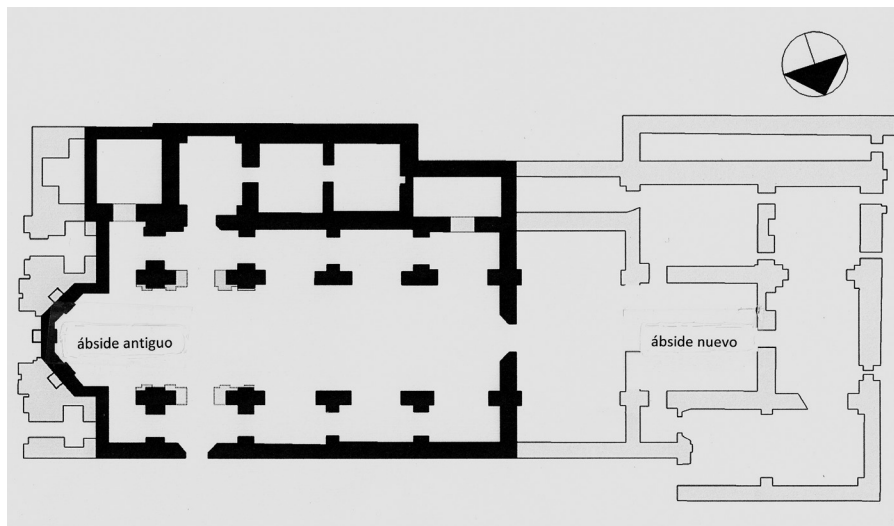


Lámina 4. Plano de la iglesia de San Francisco, con la segunda iglesia en negro y la tercera iglesia en gris. Diseñado por William D. Sendor.

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

Con la adquisición del terreno al norte de la iglesia, los franciscanos planificaron la creación de un nuevo claustro, que actualmente es el Claustro Principal. En aquel momento hubiera sido lógico reconocer que la construcción del nuevo claustro cerraría el acceso a la iglesia desde la plaza, tanto la iglesia como el convento quedarían “de espaldas” a la plaza. Fue indudablemente en aquel entonces que los franciscanos tomaron la decisión de reorientar la iglesia para tener acceso directo a la plaza. Del mismo modo, tal como se mencionó anteriormente, al ceder los franciscanos en 1627 su antigua sacristía a la Cofradía de la Vera Cruz de los Españoles, ellos estipularon que la cofradía “ara Vna portada de piedra en la que saliere a la placa junto a la principal desta yglesia”.³⁵ A partir de esa fecha, junto con la Capilla de Cantuña, el convento contaría con tres portadas majestuosas orientadas hacia la plaza. Fue en

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

esa época que el conjunto del convento franciscano giró su cara hacia la plaza para dominarla con sus imponentes portadas, fachadas y torres.

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

Un análisis de la fachada actual sugiere plenamente que el marco rectangular de piedra llana, empotrado, rodeando el arco de la puerta, con las caras de querubines que adornan el antepecho, constituye la portada “antigua” que fue reubicada (lámina 5). La gran extensión de la fachada actual, de dos pisos, con sus torres, columnas, bandas rusticadas, frontón roto, diamantes proyectantes, pináculos, esferas y otra ornamentación, es indudablemente obra del siglo XVII. Aunque existen todavía elementos arquitectónicos de la iglesia que datan del siglo XVI, principalmente el marco de la portada descrita arriba (aunque reubicada), el ábside convertido en nártex, un tramo de los muros laterales y algunos de los pilares de la nave, los documentos históricos destituyen el estatus de la iglesia de San Francisco como una “cabeza de serie” del siglo XVI, perturbando y complicando los postulados tradicionales y patrones de difusión que han disfrutado de tanta promoción y aprobación en la historiografía.

Tomando en cuenta la documentación, las evidencias físicas y arqueológicas, podemos deducir que subsisten elementos arquitectónicos de la segunda iglesia franciscana del siglo XVI. Sin embargo, respecto a la historia de la arquitectura, el aspecto visualmente más llamativo y que ha tenido más trascendencia en la historiografía –la fachada– no data del siglo XVI. En este sentido, no se puede considerar a la iglesia de San Francisco, como lo ha señalado Kubler y otros, “una cabeza de serie del siglo XVI”. Es más, si la designación de la arquitectura de la iglesia de San Francisco como “cabeza de serie” se basa sobre el plano y la fachada, los cuales datan del siglo XVII, la iglesia no es la más antigua del conjunto franciscano; este honor debe gozar la Capilla de Cantuña, construida y terminada por la Cofradía de la Vera Cruz de los Naturales en la penúltima década del siglo XVI.³⁶ Incluso, la iglesia de la

36. Archivo General de Indias (AGI), Quito 23, No. 14, “Los diputados de la Vera Cruz de Quito piden merced”, s.f. El documento señala que, por los años 1585-1587, la nuevamente constituida Cofradía de la Vera Cruz de los Naturales estaba realizando su propia capilla “en una esquina del primer claustro [...] muy sumptuosa y de mucha autoridad y costa”.



Lámina 5. ¿Portada original?, siglo XVI, iglesia de San Francisco.
Foto: Hernán L. Navarrete.

recoleta franciscana de San Diego, construida entre 1599 y 1605, antedata a la actual iglesia mayor franciscana por lo menos en una docena de años. De hecho, dada esta nueva fecha de construcción para el templo de San Francisco, las iglesias de los conventos de Santo Domingo, San Agustín y la Merced ya estaban construidas, las tres terminadas en la primera década del siglo XVII.³⁷ Mientras las iglesias actuales de San Agustín y la Merced han sido casi completamente reconstruidas en fechas anteriores, gran parte de la iglesia actual de Santo Domingo es la misma terminada en 1601 por el maestro carpintero Sebastián Dávila. Su crucero, transeptos y arcos triunfales son notablemente semejantes a los de San Francisco.³⁸

La cuestión de autoría, siempre una obsesión entre los historiadores, también se complica en las varias etapas de la historia de la iglesia de San Francisco. En cuanto a la segunda iglesia, solo podemos especular, pero en el caso de la tercera y actual iglesia tenemos múltiples testimonios de autoría. Por un lado, los documentos cuentan que el fraile español Francisco Benítez y el maestro cantero portugués Gaspar de Borjes fueron los que, principalmente, idearon y realizaron los dramáticos cambios arquitectónicos en la tercera y cuarta décadas del siglo XVII que dieron forma definitiva a la iglesia actual. Al mismo tiempo, según dos extensos documentos históricos ya conocidos, los equipos de maestros canteros, albañiles y carpinteros indígenas, que construyeron la nueva iglesia y la fachada de San Francisco durante un periodo de más de 20 años, fueron organizados y dirigidos por los maestros constructores indígenas Jorge de la Cruz y Francisco Morocho, padre e hijo, y caciques de la parroquia de San Roque.³⁹

Un documento redactado alrededor de 1632 registra el título de propiedad sobre tierras que los franciscanos traspasaron a los dos maestros indígenas como compensación de “el trabajo de mas de veinte anos que trabajo en esta iglesia de San fran[cis]co Jorge de la Cruz y su hijo Francisco Morocho”, durante lo cual, padre e hijo realizaron “la hechura desta iglesia y capilla mayor y coro de San Fran[cis]co”.⁴⁰ Además, el documento establece que “el R[el] v[er]en[do] P[adr]e Fr[ay] Jeronimo Tamayo conserto a don Fran[cis]co Morocho en esta ciudad de Quito para que fuese al convento de Sla[n] Fran[cis]co de

37. Para la documentación de esas fechas, ver Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, Quito, Abya-Yala, 2012.

38. Susan V. Webster, “Art, Identity, and the Construction of the Church of Santo Domingo in Quito”, en *Hispanic Research Journal* 10, No. 5, 2009, pp. 417-438.

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

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

Riobamba para acer la capilla Mayor y la iglesia”.⁴¹ Aunque Jorge de la Cruz probablemente no vio la terminación de la iglesia franciscana actual en Quito, su hijo Francisco Morocho seguramente trabajó sobre el proyecto hasta finalizar la fábrica, dirigiendo los equipos de maestros y obreros indígenas en la realización de la nueva iglesia. Fue así que, al terminarse la iglesia nueva, los franciscanos decidieron enviarle a Riobamba para dirigir la construcción de su iglesia en aquella ciudad. Por lo tanto, es importante señalar la movilidad y la destreza de un maestro constructor indígena de Quito, Francisco Morocho, como un importante agente de difusión, a través del cual los diseños y el modelo de San Francisco de Quito fueron transferidos a otras regiones de la Audiencia. Desafortunadamente, el convento franciscano de Riobamba fue destruido por los terremotos en 1645 y 1698; los documentos históricos son los únicos registros que testimonian la obra mayor emprendida en aquella ciudad por el maestro indígena de Quito Francisco Morocho.

En el análisis final, la iglesia actual de San Francisco resulta ambivalente no solamente en términos de su autoría, sino en cuanto a su ubicación cronológica e historiográfica: por un lado conserva elementos arquitectónicos del siglo XVI, pero por otro lado los elementos que le ubicaron en la historiografía tradicional como “cabeza de serie” –la fachada y el plano– ya no son aplicables debido a su dramática transformación sufrida en el siglo XVII. Desde un punto de vista más amplio, la tercera y actual iglesia de San Francisco tiene tanta grandeza, suntuosidad y renombre, que aun esta historia inédita no podrá desterrarla de su posición hegemónica en la historiografía. En cambio, esperamos que la presente revisión histórica sirva para estimular futuras investigaciones e incentivar un mayor interés en el monumento arquitectónico más destacado de Quito.

ARTESONADOS, CÚPULAS, CLARABOYAS Y ADORNO INTERIOR

Una extensa serie de documentos complementan la cronología de la construcción arquitectónica y aclaran aspectos de la fábrica y el adorno interior de la iglesia nueva, efectuados entre las décadas de 1620 y 1650. Estos documentos iluminan la cronología de las obras, las identidades de los maestros y el carácter de los procesos involucrados.

En abril de 1623, el maestro carpintero Juan de Fuentes firmó un contrato con Cristóbal Martín, Síndico de San Francisco, “a gacer acauar y asentar y labrar la madera necess[ar]ia Para la capilla mayor nueva de la yglesia del

41. *Ídem*, fol. 86v.



Lámina 6. ¿Sebastián Dávila?, artesonado del coro, iglesia de San Francisco.
Foto: Hernán L. Navarrete.

d[ic]ho conbento”, para lo cual Fuentes debió construir tanto la estructura externa del techo como lo que parece ser el cielo raso del artesonado interior, compuesto de “dos maderaciones de lazo y tosca [...] y si fuere necess[ari]o poner algunos tirantes”, indicando que la cubierta interior debió constar de armaduras de lazo mudéjar.⁴² Según reza el documento, Fuentes se obligó de hacer el techo artesonado “conforme a la que de pres[en]te esta hecha en la d[ic]ha yglesia [...] modelo traza y gorden que d[ic]ho conbento Prouincial y guardían gordenase y traçase”.⁴³ Cabe mencionar que el presbiterio actual no posee artesonado, sino una cúpula de media naranja con linterna, sobre lo cual comentaremos más adelante. Sin embargo, además de las techumbres del presbiterio, Fuentes debía haber sido el autor de las techumbres mudéjares del transepto y el crucero, sobre todo por la estrecha vinculación entre aquel diseño y el del artesonado del coro. Es muy probable que, como señala el documento, la sección de artesonado “que de presente esta hecha en la d[ic]ha iglesia” que sirvió como modelo fue la que cubría la parte de la iglesia nuevamente transformado en el coro (zona anteriormente ocupada por la capilla mayor), la cual debe datar de los últimos años del siglo XVI o primeros del XVII.⁴⁴ Una comparación entre el diseño del artesonado del coro (lámina 6) y el del crucero (lámina 7) demuestra la estrecha similitud entre los dos, sobre todo en el trazado de los motivos centrales y los lazos mudéjares.

No hemos encontrado evidencias documentales del autor de la techumbre del coro franciscano actual, pero podríamos sugerir el nombre del carpintero Sebastián Dávila, para esta obra y la del artesonado de la iglesia de Santo Domingo, el último confeccionado en la primera década del siglo XVII.⁴⁵ Dávila poseía un libro de Serlio, en donde aparecen dibujos de diseños mudéjares y techumbres de par y nudillo firmados con su nombre.⁴⁶ En 1601 los dominicos quiteños contrataron a Dávila para terminar su iglesia y capilla mayor, y el maestro trabajó también el crucero, el cual ostenta un artesonado mudéjar maravilloso de lacerías y formas geométricas compuestos de forma octagonal e inscrito dentro de un cuadrado.⁴⁷ Una comparación entre la decoración central del artesonado del crucero de Santo Domingo (lámina 8) con la sección central del artesonado del coro de San Francisco (lámina 6), muestra que los

42. ANH/Q, Notaría 1a, vol. 105, 1623-1634, Juan García Rubio, fols. 22v-23r.

43. *Ídem*, fol. 22v.

44. *San Francisco: una historia para el futuro*, p. 265.

45. Susan V. Webster, “Art, Identity, and the Construction...”, pp. 417-438.

46. Ver Ramón Gutiérrez, “San Francisco de Quito”, en *Trama*, No. 1, 1977, pp. 36-38; Alfonso Ortiz Crespo, “Artesonados mudéjares en Quito”, en *Armitano Arte*, No. 21, 1996, pp. 60-63. Antes el libro había pertenecido al arquitecto español Alonso de Aguilar, quien trabajó también en Quito.

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

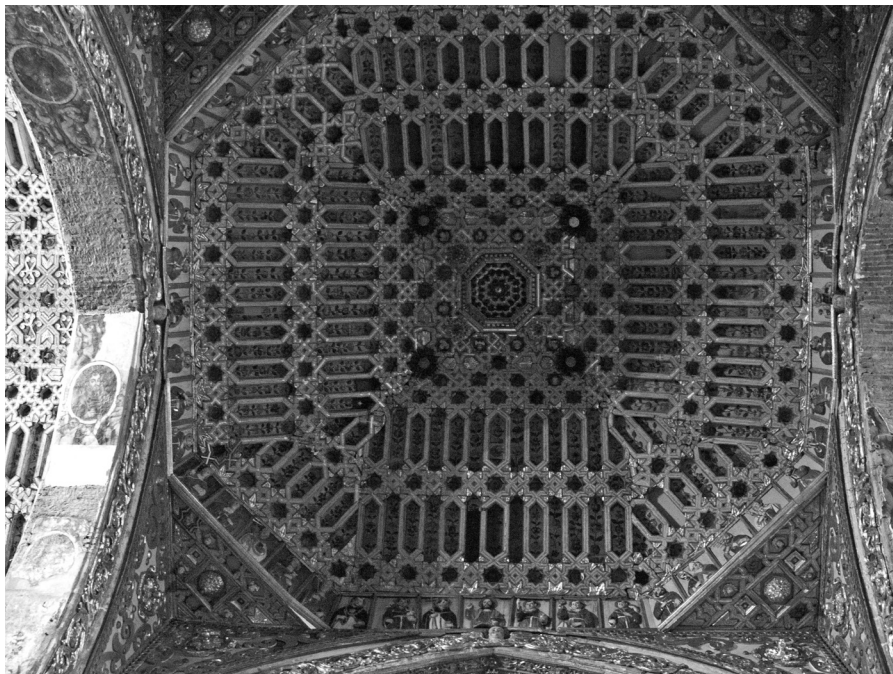


Lámina 7. Juan de Fuentes, artesanado del crucero, 1623-24, iglesia de San Francisco.
Foto: Hernán L. Navarrete.

diseños son iguales: un gran pináculo mocárabe central dentro de un marco ochavado, rodeado por ocho pináculos mocárabes entrelazados con estrellas, todos inscritos dentro de un cuadrado. La estrecha semejanza entre los dos diseños sugiere un mismo autor. Es más, Sebastián Dávila ya había trabajado para los franciscanos en la primera década del siglo XVII. En 1603 los franciscanos de Quito encargaron a Sebastián Dávila la hechura de una escultura de Cristo para la ceremonia del descendimiento de la cruz, la cual sería enviada al convento franciscano de Almaguer (Popayán).⁴⁸ Aparte de estas evidencias circunstanciales, sin el registro documental, no podemos confirmar definitivamente la autoría de Sebastián Dávila de los artesanados del coro actual de San Francisco.

Sin embargo, los documentos permiten una visión nueva del maravilloso artesanado del coro, porque aquella techumbre mudéjar debe su esplendor al

48. *Ídem*, Notaría 1a, vol. 24, 1603, Alonso López Merino, fol. 506v. Según el documento, Dávila se comprometió hacer “Un Cristo de bara y tres cuartas de largo encarnado acauado y perfeccionado con gones y clausos de pies y manos y cruz”.

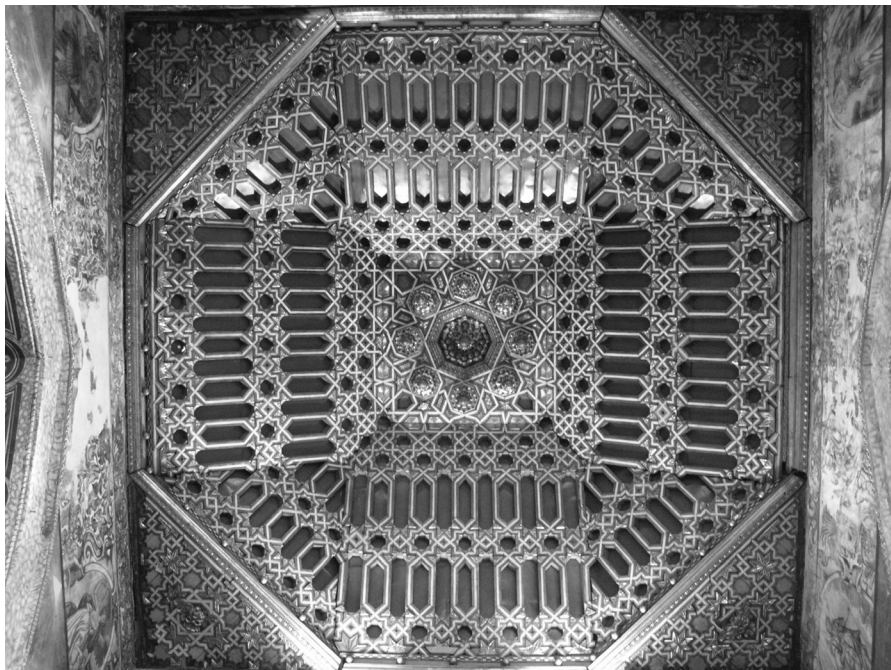


Lámina 8. ¿Sebastián Dávila?, artesonado del crucero, ca. 1601-1610, iglesia de Santo Domingo. Foto: Hernán L. Navarrete.

hecho de que, originalmente, cubrió la capilla mayor. Se supone que existió un artesonado que también cubría la nave de la iglesia, la cual se destruyó en el terremoto de 1755, no hay documentación sobre su autoría. Los documentos confirman, que el artesonado actual del crucero y los transeptos es obra del maestro carpintero Juan de Fuentes, realizado entre 1623 y 1624, y cuyo diseño se basó en el más antiguo artesonado del coro actual.

Por sus labores, el maestro Fuentes debió recibir la sustancial suma de 1.350 pesos, además de su comida diaria. Cabe destacar que los maestros carpinteros indígenas que le asistieron en el trabajo fueron proporcionados y pagados por los franciscanos; Fuentes no fue encargado de la provisión de su propio equipo. Según el contrato, Fuentes era morador de la ciudad de Quito, no especificó su etnia; por lo tanto, parece haber sido un itinerante español o criollo profesional. Fuentes no firmó el contrato por no saber escribir.

Conforme avanzaban las obras de la capilla mayor, al término de la década de 1620, el nuevo coro se había acabado y la confección de los muebles y la decoración se estaba terminando. El nuevo coro está apoyado por gruesas paredes de piedra, cada lado formado en tres arcos (lámina 9), cuyo diseño es



Lámina 9. Arcos del sotocoro, iglesia de San Francisco.
Foto: Hernán L. Navarrete.

una repetición con un cambio de decoración de la portada interior de la portería franciscana (lámina 3), diseño derivado del portal del palacio Farnese en Caprarola, reproducido en varias ediciones de Vignola en el siglo XVI, como se dijo anteriormente.

Aunque se desconocen los contratos para la realización del nuevo coro, existe un documento que permite establecer la fecha terminal de su construcción a mediados de la década de 1620. En 1627, los franciscanos celebraron un contrato con el dorador Marcos Velázquez, “morador de la ciudad de Quito”, para dorar y policromar “en perfección el asiento del coro del d[ic]ho conuento de san fr[anc]isco hasta la rrexa de arriua con los santos que estan en ella poniendo los colores = carmin bol, açul, y vermellon conforme pareciere al padre fray joan de bohorquez”.⁴⁹ Según reza el contrato, Velázquez recibió 500 patacones por su trabajo, y adicionalmente los franciscanos proveyeron “vn corte de paño de la tierra para bestido y un carnero cada semana y de co-

49. *Ídem*, vol. 119, 1627, Diego Rodríguez Docampo, fols. 96v-98r.



Lámina 10. Marcos Velázquez (¿y Antonio de la Torre?), sillería del coro, década de 1620, iglesia de San Francisco.

Foto: Christoph Hirtz.

mer al dorador y oficiales”.⁵⁰ Los equipos de oficiales indígenas mencionados en el contrato fueron organizados y suplidos por los mismos franciscanos. La etnia de Velázquez no se especifica y su firma aparece al final del documento.

Así debemos los brillantes colores y el dorado de las esculturas en el coro de San Francisco al trabajo del maestro Marcos Velázquez, asistido por un equipo de oficiales indígenas (lámina 10). Aunque el contrato con Velázquez no indica quién fue el autor de la sillería y esculturas del relieve del coro, es revelador que el individuo que le sirvió de fiador en este contrato fuera Antonio de la Torre, quien es nombrado maestro escultor en otros documentos.⁵¹ Es más, la firma de Antonio de la Torre que aparece al final del texto coincide con la que asoma en otros contratos con el maestro para obras escultóricas, como veremos más adelante. La evidencia circunstancial sugiere que Antonio de la Torre podría ser el autor de los muebles y las esculturas del coro, aunque, sin la documentación fehaciente, solo podemos especular.

Apoya esta hipótesis el hecho de que el maestro escultor Antonio de la Torre hizo por lo menos una obra documentada para la iglesia de San Francis-

50. *Ídem*, fol. 96v.

51. *Ídem*.

co: el nuevo retablo lateral de la Cofradía de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, encargado por el prioste mayor, don Francisco de Arellano y sus mayordomos, como consta en el concierto firmado el 27 de abril de 1629.⁵² Los cofrades decidieron concertar un retablo realmente imponente para su capilla original, especificando que:

El d[ic]ho antonio de la torre escultor a de hazer para la d[ic]ha cofradia fundada por el d[ic]ho patron y los montaneses un rretablo que llene toda la capilla donde esta fundada la d[ic]ha cofradia de alto a bajo y anchor de la d[ic]ha capilla de madera buena [...] y a de ser la traça de tres cuerpos con diez columnas y su sagrario según y de la manera de que se hizo un mapa y dibujo entre todos en casa del d[ic]ho patrón.⁵³

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

No hemos podido identificar el retablo especificado en la actual iglesia de San Francisco, dado que no hay ninguno que coincida con la descripción que aparece en el contrato. Es posible que el retablo fuera destruido, mudado a otra dependencia franciscana, desmantelado o que sus partes hayan sido reutilizadas en otras obras. Hasta que se encuentre más documentación, no podemos aseverar cuál fue el retablo fabricado por el maestro escultor Antonio de la Torre.

El maestro De la Torre gozó de gran renombre como escultor en Quito durante la primera mitad del siglo XVII. Hemos documentado obras hechas por él en cinco iglesias quiteñas, además de varios contratos para esculturas individuales. Es interesante notar que De la Torre enseñó el oficio de escultor a un esclavo suyo, nombrado Simón, de la nación Angola, dato que se demuestra en un contrato de venta del dicho esclavo como “oficial escultor”, otorgado por el maestro en 1642.⁵⁴ De la Torre vivió en el barrio de Santa Bárbara con su esposa, María Fernández, poseía unas casas con huertas y corrales compradas en 800 patacones al maestro carpintero y ensamblador Joan Marín.⁵⁵

52. *Ídem*, vol. 130, 1629-1631, Joan del Castillo, fols. 70r-70v.

53. *Ídem*, fol. 70r.

54. *Ídem*, vol. 172, 1642-1643, Pedro Pacheco, fols. 262r-262v.

55. *Ídem*, vol. 122, 1628, Diego Rodríguez Docampo, fols. 502r-504v. Según el documento de compra, las casas “lindan por la parte de arriua con el tejat del conuento de monjas de la concepc[i]on de n[uest]ra s[e]ñora y por la de auajo con casas de joan asencio ollero y a Un lado las de fran[cis]co Sánchez platero” (fol. 502v).

Con la fecha terminal del adorno del coro alrededor de 1627-1628, la construcción y refacción de los retablos laterales y la del retablo mayor ocuparon a los involucrados en la iglesia durante varios años. Conforme avanzaban los trabajos de adorno al interior del templo, las obras arquitectónicas de la iglesia se estaban terminando. Podemos deducir a base de un contrato para la fabricación de una campana grande y otra chica, fechado en 1639, que las torres de la iglesia ya estaban terminadas. En junio de dicho año, los franciscanos celebraron un contrato con Juan Rodríguez Calero, “maestro de hazer campanas”, quien se obligó de refundir una que había entregado a los franciscanos anteriormente, pero que no estuvo a gusto de los frailes.⁵⁶ Rodríguez Calero se comprometió “a fundir y hazer de nuevo” la campana grande del mismo tamaño del anterior a su propia costa, en un lapso de seis meses, una vez que había recibido de los frailes 300 patacones por la campana grande que no fue aceptada y por otra más pequeña (la cual, aparentemente, sí fue aceptada por los franciscanos). La firma de Juan Rodríguez Calero aparece al final del documento.

El próximo documento relacionado con la fábrica de la iglesia aparece en la década de 1640, cuando los franciscanos concertaron la construcción de la cúpula de media naranja encima del presbiterio y las claraboyas de las capillas laterales de la nave. Este contrato implica que debieron haber desbaratado la techumbre mudéjar hecha por Juan de Fuentes en 1623-1624 para instalar la cúpula sobre el presbiterio. Aunque no disponemos del contrato original para la construcción de la cúpula y las claraboyas, existe un documento de finiquito de las obras fechado el 21 de marzo del 1645, celebrado entre el Síndico de San Francisco, Diego de Çubiaunet, y el maestro arquitecto Francisco de Fuentes. El documento reconoce que el maestro Fuentes ya había terminado

la labor de la capilla mayor de la yglesia del d[ic]ho conbento y demas obras de capillas claraboyas como en ellas el contenido por quanto el d[ic]ho fran[cis]co de fuentes a cumplido puntualmente con lo que se obligo y el susod[ic]ho confeso auer rre[ce]bido del d[ic]ho sindico toda la can[tid]dad de p[la]tacones que se obligo a pagarle por todo el d[ic]ho edificio y labor.⁵⁷

Dada la gran extensión y altura de la nueva iglesia franciscana, la iluminación adecuada de los espacios debía haber sido una preocupación para los frailes. Las obras encargadas de Francisco de Fuentes permitieron entrar y enfocar la luz sobre el oro y los detalles esplendorosos del nuevo retablo mayor y los retablos laterales de los transeptos.⁵⁸

56. *Ídem*, vol. 163, 1639, Diego Baptista, fols. 197r-197v.

57. *Ídem*, vol. 180, 1645, Diego Baptista, fol. 83r.

58. Información sobre la construcción y autoría de los retablos, incluyendo la del reta-

Merece destacar que Francisco de Fuentes fue un maestro de gran renombre en la época: poseyó el título de “Capitán”; el Cabildo de la Ciudad le nombró maestro alarife durante por lo menos 17 años; hizo más de 20 obras arquitectónicas, tanto en la ciudad de Quito como dentro de sus cinco leguas; y llegó a ser dueño de varias casas y propiedades, algunas de gran lujo e importancia.⁵⁹ No debe sorprendernos, entonces, que los franciscanos lo seleccionaran para emprender una obra de suma importancia para la iglesia: la iluminación, la cual requería de gran destreza profesional.

En resumen, los documentos demuestran que, entre 1623 y 1645, se construyeron los techos artesonados del crucero y transepto, el coro y su sillería, las torres, la cúpula del presbiterio y las claraboyas de las capillas laterales de la nave. Mientras la reorientación de la iglesia disfrutaba de un éxito en cuanto a su realización arquitectónica, el cambio precipitó consecuencias inusitadas para los patrocinadores de las varias capillas asociadas a la antigua iglesia, y también resultó en la comisión de una serie de obras nuevas de adorno, desde retablos y muebles hasta orfebrería y campanas.⁶⁰

EPÍLOGO

Los documentos demuestran que la actual iglesia franciscana se construyó entre la tercera y cuarta décadas del siglo XVII, a raíz de una dramática reorientación y expansión del edificio. Durante esos años se abrió una nueva puerta principal en el muro que antes formaba parte del antiguo ábside poligonal, se construyó encima el coro nuevo y fabricó la fachada principal de la iglesia. Una gran expansión de la iglesia hacia el oeste incluyó un nuevo ábside y presbiterio, crucero y transeptos, sacristía y otras dependencias, también realizados en la tercera y cuarta décadas del siglo XVII, así como la fabricación del coro, su sillería y esculturas en relieve. Los techos artesonados del crucero y transeptos, así como la cúpula sobre el altar mayor y las claraboyas de las naves laterales fueron construidos entre 1623 y 1645. De acuerdo a esas fechas, la iglesia actual de San Francisco data del XVII.

Las tradicionales designaciones de la iglesia de San Francisco como obra maestra del siglo XVI se basaban en dos fuentes: primero, un análisis visual del estilo de la fachada, la cual ostenta formas y diseños sacados de tratados arquitectónicos del siglo XVI (sobre todo los de Serlio y Vignola), y segundo,

blo mayor, en Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*.

59. Un estudio más detenido sobre la vida y obra de Francisco de Fuentes en Susan V. Webster, *idem*.

60. Los aspectos de conflicto y de mecenazgo serán detallados Susan V. Webster, *idem*.

unas pocas referencias de cronistas coloniales que citaron la terminación de la iglesia en 1580 o 1581. Las dos fuentes condujeron a los investigadores a equivocarse por dos razones: la primera fue que se basaba en el avalúo visual del estilo decorativo; y la segunda, que aparentemente no quedaron registros entre los cronistas sobre la reorientación y construcción de la tercera y actual iglesia, sino solamente referencias a la terminación de la segunda iglesia en los primeros años de la década de 1580.

Aunque el templo conserva algunos elementos arquitectónicos que datan del siglo XVI, la actual iglesia franciscana es obra del siglo XVII y su caracterización como “cabeza de serie” del siglo XVI ya no es factible. Sin embargo, las nuevas fechas de construcción ofrecidas en el presente estudio no deben en ninguna manera despreciar, ocultar o disminuir la importancia de la iglesia para la historia de la arquitectura colonial quiteña y más allá. No obstante la nueva cronología documentada, la majestuosa iglesia de San Francisco perdura entre los más destacados monumentos de la arquitectura colonial quiteña y, seguramente, continuará siendo el objeto de numerosos estudios, análisis y elogios en el futuro.

Mientras los documentos demuestran *cuándo* se construyó la actual iglesia de San Francisco, la cuestión de su autoría –quién fue su arquitecto, su diseñador– es, en gran medida, ambigua. Los documentos ofrecen algunos nombres más para la consideración, pero a la vez esos complican las perspectivas tradicionales. Existen varios posibles puntos de vista, entre ellos: 1. los frailes Romero y Benítez son los autores porque seleccionaron los diseños y dirigieron las obras; perspectiva más tradicional basada en una división entre *invenit* y *fecit*, en la cual la actividad “intelectual” es valorada sobre la manual; 2. Gaspar de Borjes, maestro cantero, albañil y arquitecto merece especial reconocimiento como autor porque él dirigió e instruyó a los oficiales, y trabajó “con sus manos” en la obra cada día; 3. los maestros indígenas Jorge de la Cruz y Francisco Morocho deben disfrutar de autoría, de acuerdo con la perspectiva indígena que confirió poder y autoría a los líderes que fueron capaces de reunir la mano de obra y los materiales para construir edificios monumentales.⁶¹ Durante más de veinte años –más tiempo en que trabajaron los frailes maestros de obra o el arquitecto Borjes–, De la Cruz y Morocho organizaron y dirigieron los grandes equipos de maestros, oficiales y obreros indígenas, sin cuyos trabajos no hubiera sido posible realizar la obra; y 4. hasta se podría argumentar que los arquitectos eran Serlio y Vignola, autores de las “estampas” empleadas como modelos para construir los elementos más llamativos de la iglesia y el convento franciscano, según la perspectiva tradicional que el “autor” es el que hizo el diseño.

61. Para una detallada investigación de la óptica indígena, ver Susan V. Webster, “Vantage Points”, pp. 309-312.

Desde una visión global, reconocemos que la construcción de cualquier monumento arquitectónico es por naturaleza colaborativa: requiere de la participación de numerosos peritos actores para lograr el diseño y la estructura final. Sugerimos que la perspectiva tradicional europea de adscribir autoría a tales edificios coloniales no haya tomado en cuenta la variedad de perspectivas culturales y roles profesionales de los participantes, galardonando solo los supuestos diseñadores. Como hemos detallado en otras publicaciones, en el contexto del Quito colonial, existían puntos de vista culturales muy distintos en cuanto a ideas de autoría y poder en el campo de la construcción arquitectónica.⁶² Cuando aprovechamos de los documentos de archivo, es posible insertar en la historia el despliegue de las identidades y perspectivas humanas y los procesos olvidados o invisibles en los edificios en sí.

Los documentos registran solo una parte de lo que fue un inmenso y prolongado esfuerzo de colaboración para realizar la dramática reorientación, reconstrucción, expansión y adorno de la iglesia de San Francisco en la segunda, tercera y cuarta décadas del siglo XVII, un esfuerzo emprendido por numerosos y diestros maestros y oficiales indígenas, un puñado de franciscanos y varios maestros europeos y/o criollos. El resultado de todos sus esfuerzos dejó para la historia una obra maestra arquitectónica que, como la describió Juan Rodríguez Docampo en 1650, “es retrato del Paraiso”.⁶³

Fecha de recepción: 8 de enero de 2012

Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2012



62. *Ídem*, pp. 303-330.

63. Pilar Ponce Leiva, edit., “Descripción y relación del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito” [1650], en *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*, p. 253.