

Mauricio Rodas Espinel
**Alcalde del Distrito Metropolitano
de Quito**

Dora Arízaga Guzmán
**Directora Ejecutiva del Instituto
Metropolitano de Patrimonio**

Instituto Metropolitano de Patrimonio

Venezuela N5 - 10 y Chile
PBX (593+2) 399 6300
www.patrimonioquito.gob.ec

Universo Barroco Iberoamericano - Quito

Coordinación Editorial

Alfonso Ortiz Crespo

Coordinadora General

Ximena Carrión

Redacción

Paula Merchán

Diseño y Diagramación

Diego Coba - Lápiz y Papel LYP

Fotografía

Christoph Hirtz/ Instituto Metropolitano de
Patrimonio [CH/IMP].

Alfonso Ortiz Crespo [AOC] y Archivo
[AAOC].

Producción

The Nada

Imprenta

Pritese Cia. Ltda.

Impreso en Ecuador
Quito, 2014

Curaduría de las exposiciones y sedes complementarias

- **Exposición:** Símbolo Franciscano
Curador: Padre Pablo Rodríguez
- **Exposición:** El vestido barroco: reflejo de una época
Curador: Museo de la Ciudad
- **Exposición:** Vivir para morir: una mirada a través del
arte | Andrés Sánchez Gallque: los primeros pintores
de la Audiencia de Quito
Curador: Ximena Carcelén
- **Exposición:** Arte para glorificar
Curador: Museo Carmen Alto
- **Exposición:** In nómine Iesu
Curador: Fundación la Compañía de Jesús
- **Exposición:** Tejido Quiteño
Curador: Iván Cruz

Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización de los editores.

BarrocoVivo

CATÁLOGO



- A. Zapando de Quito cordelaje
que usa esta clase de Mujeres que tratan
de agador.
- B. Arbol llamado Copal, que es muy lodoso y frondoso
- C. Fruta del Capulí.
- D. Chirimoyas enteras y abiertas & Fruta muy deliciosa
- E. El Arbol que produce las chirimoyas
- F. Caginas enteras y abiertas.
- G. Arbolito que produce las fruillas y son una espe-
cie de Noces como las chispas pero mucho
mas frías y dulces.

CONTENIDO



✿ Cultura y sociedad barrocas en Quito	8
✿ Participación popular en las celebraciones y festividades	24
✿ Gremios y cofradías	34
✿ Arquitectura barroca en Quito	44
✿ Pintura y Escultura quiteña	52
✿ Platería y plateros	62
✿ Mujeres y arte barroco	72
✿ Gastronomía Barroca	78
✿ Música barroca en Quito	82
✿ Agenda del Mes	86



SALUDO DEL ALCALDE

Sin duda, el Barroco quiteño no es valioso solamente por su belleza técnica y estética, sino también por lo que significa: es la identidad de nuestra ciudad. Somos una sociedad compleja, llena de diferencias de pensamiento, de creencias y costumbres. Pero es precisamente en esa fusión donde nace nuestra mayor riqueza: la diversidad.

Noviembre es el *Mes del Barroco*, un mes para adentrarse en las profundidades de un pasado que permanece vigente. El Barroco no se encuentra solamente en la arquitectura de las iglesias construidas en la Colonia o en la tradicional Virgen de Legarda; tampoco pertenece de manera exclusiva a las obras de Caspicara o Miguel de Santiago. El Barroco quiteño está, sobre todo, en la

identidad de su gente: en su manera de ser, de hablar, de pensar y de reinventarse día a día como sociedad.

Somos el Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad, y no es por coincidencia. Nuestro Centro Histórico nos ha dado ese título gracias al trabajo, ingenio y creatividad de quienes lo construyeron: españoles, criollos, zambos, mestizos, negros y todas esas manos indígenas anónimas; ellos, con seguridad, representan el Barroco más rico y profundo. En este mes de noviembre, el *Mes del Barroco*, se nos invita a recorrer la ciudad y, en ese proceso, a *reconocernos* como hijos y dueños de una de las ciudades más hermosas y valiosas del mundo: San Francisco de Quito.

Mauricio Rodas Espinel
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

INTRODUCCIÓN

Quito es arte, cultura e historia. Quien camina por el Centro Histórico con los ojos y mente abiertos, no pasará por alto el detalle de las fachadas en las casas y, menos aun, la arquitectura presente en las iglesias y establecimientos institucionales. Quien recorre atento el Centro de Quito no puede evitar detenerse a admirar el gusto y el trabajo de artesanos, constructores y artistas de la época colonial, no puede evitar fijar la mirada en el barroco impregnado en cada esquina de la ciudad.

Como parte de nuestra labor por promocionar el Patrimonio Cultural de Quito, nos hemos sumado a la propuesta de la Universidad Pablo de Olavide de constituir junto con otras ciudades de América y de España, la red del Universo Barroco Iberoamericano. En esta edición 2014, el centro histórico de Quito, será el escenario donde artistas, académicos, historiadores y visitantes se reunirán para intercambiar ideas y conocimiento; Quito será el lugar donde, por momentos, se transportarán algunos siglos atrás para admirar el arte de una ciudad que, aunque haya evolucionado, sigue resoplando aire barroco, aire de fusiones, mezclas, imágenes, y un sentido profundo de identidad.

Tenemos en la memoria la imagen de Bernardo Legarda, de Caspicara, de Miguel de Santiago, de las monjas en los conventos, de los niños practicando oficios y de las niñas que minuciosas aprenden de sus madres a tejer. Hoy queremos que salga a la luz el trabajo de quienes construyeron esta ciudad, quienes, con su habilidad y amor por el oficio, dejaron la herencia acaso más importante de la ciudad: el barroco quiteño.

El Instituto Metropolitano de Patrimonio se siente sumamente orgulloso de presentar durante todo el mes de noviembre los eventos del Universo Barroco Iberoamericano - Quito. Damos la bienvenida a nuestros visitantes, nacionales y extranjeros, y los invitamos a recorrer el barroco quiteño, conocer el arte de esta ciudad que más allá de las meras imágenes, los colores y las formas, es la médula constitutiva de quienes somos los quiteños en la actualidad.

Dora Arízaga Guzmán
Directora del Instituto Metropolitano de Patrimonio

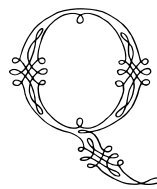


CULTURA Y SOCIEDAD BARROCAS EN QUITO¹

¹ Basado en el artículo *Sociedad y Cultura en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII* de Pilar Ponce Leiva, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

UNA SOCIEDAD DIVERSA



uito, una vez constituida como capital de la Audiencia, enfrentó una rápida transformación de su panorama étnico y social. De los 450 000 habitantes de todo el territorio, la Sierra albergaba al 64% de la población, y Quito fue la ciudad más densamente poblada de la Sierra, mestizos, castas, indígenas y negros convivían en las calles quiteñas regidas por la lógica de la Iglesia y de la Corona española, cada uno luchando por mantener su identidad.

Factores como la migración del campo a la ciudad hicieron que el crecimiento poblacional sea desordenado. Las diferencias entre grupos sociales eran evidentes, básicamente debido a la bipolaridad blanco-indígena; es decir, las etnias mantenían relaciones entre sí, pero no llegaban a mezclarse. Aquella sociedad quiteña constituida entre el siglo XVII y el XIX era heterogénea y, sin embargo, con claros rasgos individualistas; cada sector había generado, ya para ese momento, una visión -de características aparentemente inamovibles- sobre sí mismo y el otro.





PANORAMA

DE LOS GRUPOS SOCIALES



Es posible establecer cuatro estamentos en la sociedad quiteña de los siglos XVII, XVIII y XIX: las elites, los sectores populares, el sector indígena y la población negra.



Las elites alcanzaron su auge a mediados del siglo XVIII gracias al comercio y a las estrategias de posicionamiento social, mecanismos que les permitieron adquirir poder y mejorar su economía. Estas elites, esencialmente conformadas por españoles y sus descendientes, incrementaron su patrimonio con la adquisición de tierras, obrajes y minas, bienes que tenían la ventaja de ser más rentables. Sin embargo, aquello que les permitió llegar a su máximo desarrollo, en cuanto sector social,

fueron los arreglos de unión familiar; de esta manera, a través de la endogamia secular y la incorporación de nuevos integrantes muy bien seleccionados, consiguieron, no solo aumentar su patrimonio, sino incorporarse rápidamente al poder político.

Ahora bien, la posterior multiplicación de estas elites quiteñas provocó dos fenómenos: por un lado, el incremento de las peticiones de títulos nobiliarios y, por otro, la diferenciación radical de los segmentos sociales: las elites y la plebe (término que se refería de manera indistinta al resto de la sociedad). Así, la segunda fracción, los denominados *sectores populares*, estaba integrada fundamentalmente por mestizos y, en menor medida, por mulatos y zambos. Cargado de heterogeneidad, en lo que respecta a sus etnias, economía y cultura, estos sectores sobresalían en el ámbito de la producción artística.



- A. India en trage de Yala.
- B. India del Campo con su Triba Pecal.
- C. Arbol de aguacates, y su fruta.
- D. Arbol de chilquacanes con su fruta en, tera, y partida.
- E. Arbol de Chamburos con su fruta en, tera, y abierta.
- E. Mamey con sus ojas, y fruta abierta.



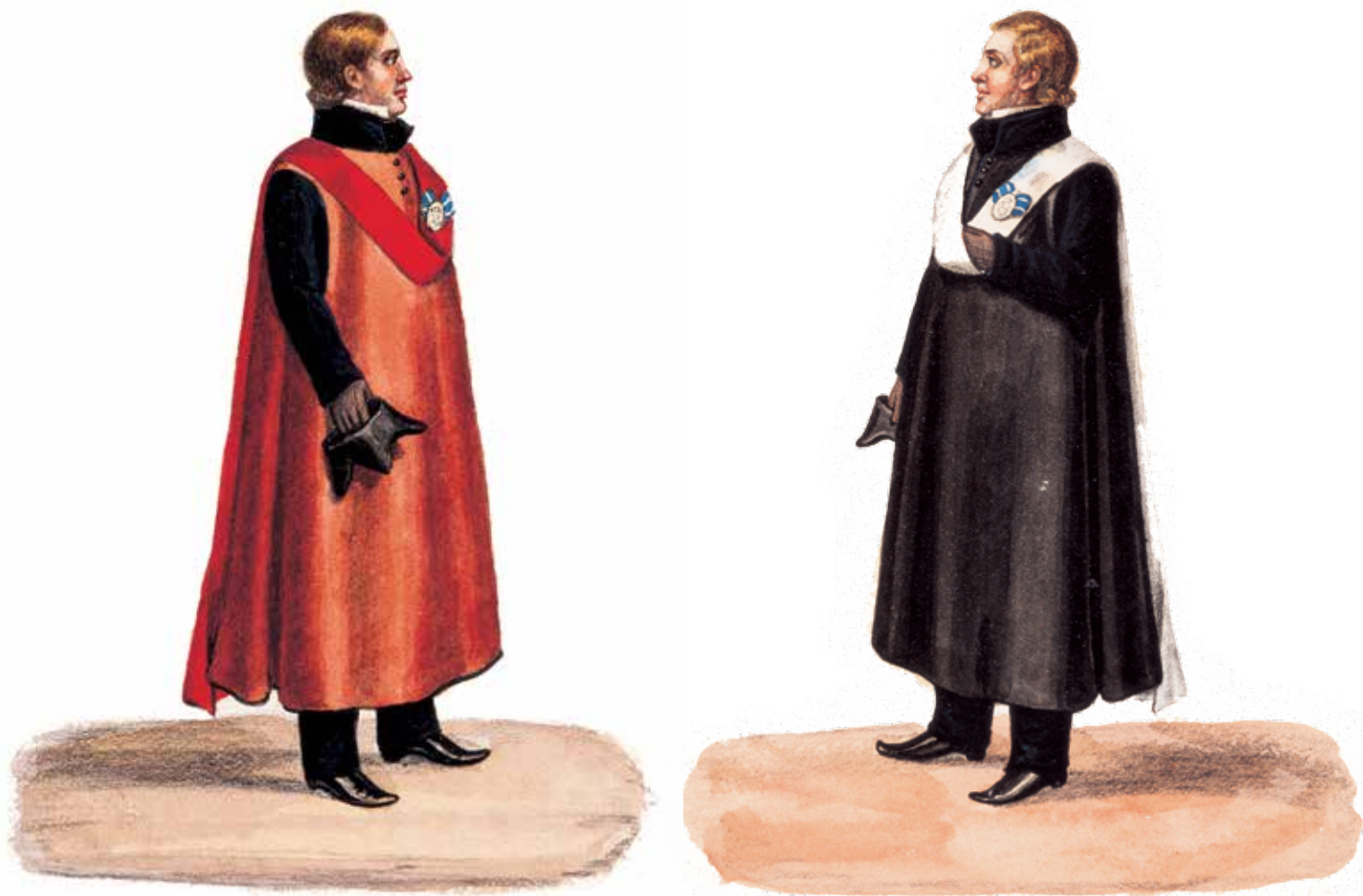
Yndio principal de Quito
traje de gala. Francisco
Albán, Quito, 1783. [Museo
de América, Madrid].

A diferencia de las elites, los *sectores populares* no tenían una identidad por la cual luchar, parecían no pertenecer ni a los blancos ni a los indígenas, puesto que, en estricto sentido histórico y cultural, se encontraban justo en medio de estos dos sectores diametralmente opuestos, en apariencia. Lo que sí se evidenciaba en la denominada *plebe* era el deseo irrefrenable de acercarse y emular a las elites, tanto como el de alejarse de los indígenas y esclavos, pues, comprobada su condición de mestizo, se libraban de pagar tributos al fisco.

En este fraccionamiento social, el sector más amplio resultó ser el indígena, que tras haber sido conquistado por los incas y haber sufrido una primera transformación cultural, enfrentaba -otra vez- la irrupción de una nueva cosmovisión: la europea. Sin embargo, contrario a lo que tradicionalmente se piensa, la población andina no se rindió ante los españoles, no se integró de manera

sumisa a las nuevas estructuras sociales impuestas por los conquistadores, sino que expresó, de manera amplia y decidida, su inconformidad con la Corona a través de sublevaciones populares.

Finalmente, hace falta revisar la presencia de la población negra dentro de este contexto social. Así, es importante tener en cuenta que su presencia es tan antigua como la de los blancos, puesto que fueron precisamente los conquistadores quienes los trajeron en sus barcos. A diferencia de los indígenas, no tuvieron una tradición de sublevaciones, quizá porque su población no era numerosa. Pero, más tarde, a finales de los siglos XVIII y XIX, la situación cambiaría cuando, contra los pronósticos historicistas, se produjeron pequeñas manifestaciones de inconformidad; sin embargo, estos procesos de rebelión no sucedieron en Quito, sino en la Sierra Norte y en la Costa.

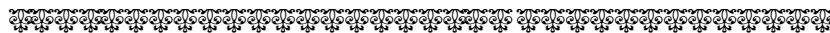


Estudiantes de San Luis y de San Fernando de opa y beca. [Biblioteca Nacional de España, Madrid].

LA CULTURA DE QUITO BARROCO



En la época de la dominación, España era una potencia cultural, estaba atravesando su Siglo de Oro y los representantes de este período destacaban internacionalmente en el campo de las artes y el conocimiento.



Al llegar a América, los conquistadores españoles trajeron consigo la cultura renacentista y barroca; modelos artísticos que, debido a su posicionamiento como referente mundial sobre cánones estéticos y culturales, se insertaron en la población quiteña y sus propias producciones, obras que presentaron una clara tendencia imitativa. Sin embargo, las tradiciones y las expresiones andinas no desaparecieron, aun en medio de esta vorágine de símbolos y estéticas europeas; de hecho, conceptos fundamentales como la comunidad, la reciprocidad y las tradiciones orales se vislumbraban en sus expresiones culturales. Esta supervivencia de la cultura andina se identifica, acaso con mayor fuerza, en la fusión religiosa visible hasta nuestros días.

EDUCACIÓN



La sociedad quiteña veía a la educación no como un derecho, sino como una vía para el ascenso social. Por ello, eran la élites locales quienes tenían más oportunidad de acceso a la educación, y en menor medida los sectores medios, siendo prohibida para los esclavos, los indígenas y las mujeres. A diferencia de Europa, la educación en América incluía la enseñanza de un oficio, lo cual abría una puerta para la mejora de condiciones de vida para la población.



Las autoridades civiles fomentaban la educación mirando siempre una meta más grande: la evangelización. Se estableció un fuerte lazo entre la enseñanza y las instituciones religiosas, especialmente con los jesuitas. En esa época, todo proceso educativo tuvo carácter misional; es decir, la actividad educacional se vinculaba con la práctica de una vida cristiana. Así, los tres pilares de la educación fueron la doctrina, el catecismo y un fuerte contenido político.



Libro manuscrito de un texto de filosofía del estudiante Diego Garcés, fechado en Quito el 20 de octubre de 1748, existente en la biblioteca de El Tejar, de los bienes de los jesuitas. [CH/IMP].

Sin embargo, a pesar de la aparente importancia que se le otorgaba a los procesos educativos, el panorama escolar presentaba varias deficiencias, como la escasez de establecimientos, el desequilibrio regional y un alto absentismo.

En Quito existían tres colegios: el jesuita de San Luis, donde se impartía latín, filosofía y teología; el dominico de San Fernando, donde se daban clases de medicina, y el franciscano de San Buenaventura en el que, a pesar de no otorgar titulaciones, se daban clases sobre filosofía y teología.

En la Capital, en el siglo XVII, existieron tres universidades dedicadas a la enseñanza de teología, filosofía, latín y derecho. Todas estaban regentadas por comunidades religiosas: la de San Fulgencio, por los agustinos; la de San Gregorio, por los jesuitas; y la de Santo Tomás, por los dominicos. A finales del siglo XVIII, en 1788, se fundó la primera universidad pública, bajo del nombre de Santo Tomás. Sin embargo, la institución tuvo varios conflictos que no la permitieron desarrollarse. Fue la única universidad de la Audiencia y del Ecuador, ya bajo el nombre de Universidad Central, hasta que en 1868 se fundó otra en Guayaquil.





EL PENSAMIENTO EN EL BARROCO

La sociedad quiteña de la colonia era esencialmente escolástica; es decir, basaba su pensamiento en las corrientes y teorías medievales. A pesar de ello, no fue una simple reproducción de la escolástica europea, sino que se generaron, mediante los estudiosos quiteños, conclusiones algo más propias a través de la interiorización e interpretación de esos conocimientos.



1.



2.



3.

1. Manuscrito del Nuevo Luciano de Quito o despertador de los ingenios quiteños, escrito por el autor Eugenio Espejo en 1779. [CH/IMP].
2. Santo Tomas de Aquino, en un cuadro quiteño del siglo XVIII. [CH/IMP].
3. La Sociedad de amigos del país de Quito, ambientación en el Museo Municipal Alberto Mena Caamaño. Entre ellos el distinguido medico e intelectual Eugenio Espejo. [CH/IMP].

U n sector intelectual, liderado por Eugenio Espejo, se acercaba al pensamiento humanista-renacentista. Aunque compartían el mismo origen que la escolástica (los evangelios y pensadores griegos), había una clara inclinación por alejarse de la teología y acercarse a la antropología, poniendo al hombre como el centro del pensamiento. Sin embargo, esta corriente no fue opuesta al pensamiento tradicional, más bien le sirvió de herramienta para lograr comprender a la sociedad y así concretar un mejor proceso de adoctrinamiento.

Como pasaba en Europa, el círculo de la Ilustración estaba limitado a las elites, que, por un lado, defendían

una sociedad jerarquizada, y, por otro, no entraban en el debate. Pero, había un sector que demandaba cambios estructurales, aquel liderado por Eugenio Espejo. Ellos planteaban un debate fundamentado en cuatro ejes: la reforma del sistema educativo, cambios en la situación socio-económica, el divorcio entre la política local y la española, y la reivindicación del criollo.

En resumen, el pensamiento quiteño a fines del siglo XVIII era de carácter ecléctico, plenamente mixto. Esta mentalidad variopinta era el producto de los movimientos internos, de carácter exclusivamente quiteño, y otros factores, que aunque sucedían en tierras muy lejanas acababan definiéndola, como la muerte de Carlos III y la consolidación del humanismo en Europa.

PARTICIPACIÓN POPULAR EN LAS CELEBRACIONES Y FESTIVIDADES²

2 Basado en el artículo *La presencia indígena en las procesiones y días festivos* de Susan Verdi Webster, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

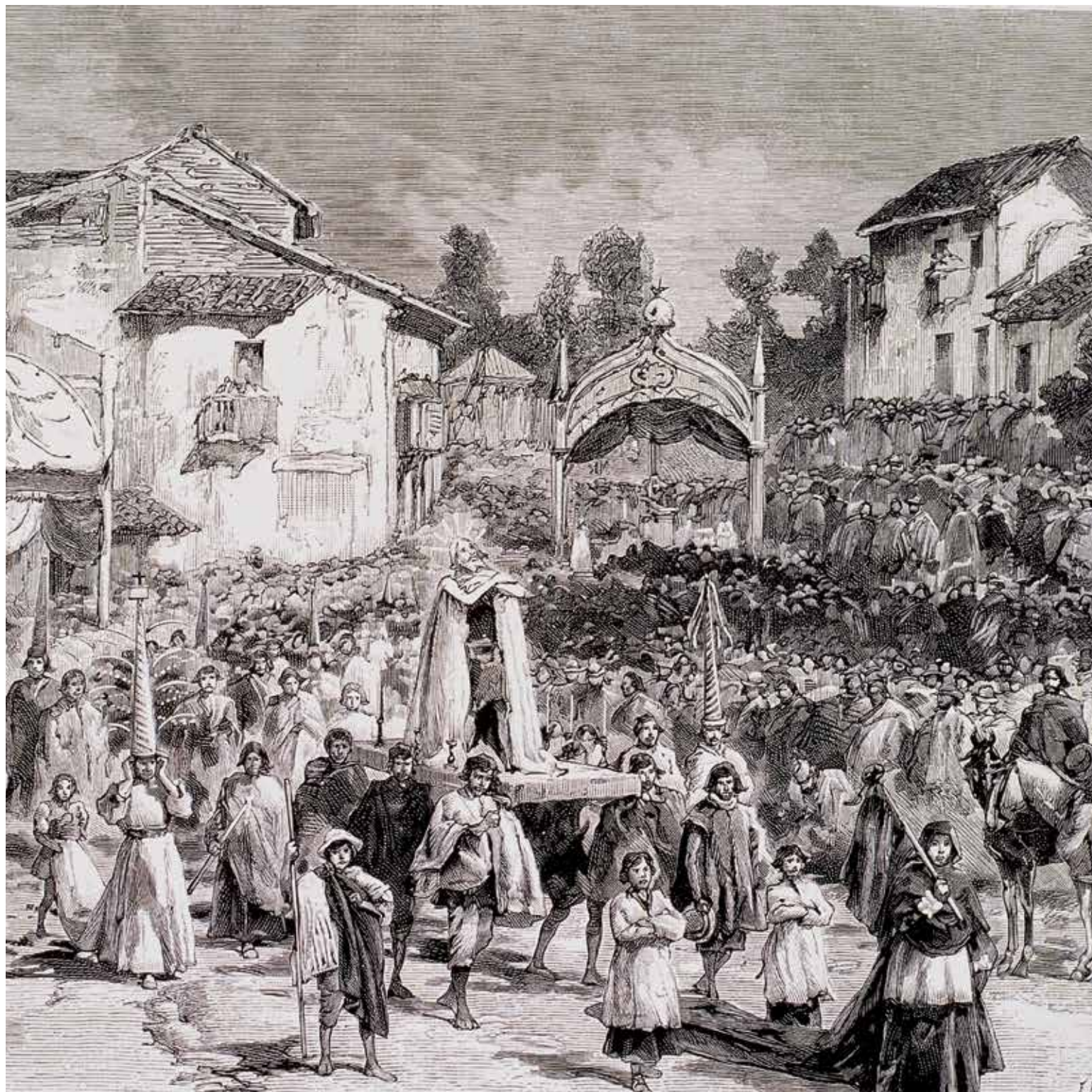


En la Real Audiencia de Quito, el tiempo festivo no pasaba desapercibido. Su condición de territorio subordinado no le permitía tener la misma dinámica de lugares como Lima o Santa Fe de Bogotá; de hecho, la vida de los quiteños de la época colonial era monótona, fijaban toda la atención en los chismes e historias de los personajes relevantes de la ciudad: las autoridades civiles y los miembros destacados de las comunidades religiosas.



*Baile de los santos
Reyes – Guápulo.
[Biblioteca Nacional
de España, Madrid].*





La actividad festiva dependía de dos factores: de los acontecimientos de la Corona española y del calendario litúrgico de la Iglesia católica. Así, las fiestas de santos, el Corpus Christi o la Semana Santa, se celebraban con música, bailes, mascaradas, fuegos artificiales, corridas de toros, comida y bebida. Desde los pequeños barrios hasta las grandes agrupaciones sociales realizaban grandes gastos cuando de fiesta se trataba.

Si el acontecimiento era civil, como la muerte de un monarca y la sucesiva coronación de otro, las autoridades organizaban solemnes exequias e inmediatamente los festejos por la asunción del nuevo líder del Estado. En Quito, no había lugares específicos para las fiestas, y el festejo ocurría en los espacios públicos; el lugar más comúnmente utilizado en los festejos era la Plaza Mayor, un gran escenario para las celebraciones. Sin embargo, esta apropiación del espacio público a veces podía salirse de control; es así que, en ocasiones, el pueblo franqueaba los muros de los conventos y monasterios y trasladaba la fiesta a su interior, como con las corridas de toros celebradas en el claustro principal del convento de la Merced.

LA PRESENCIA

INDÍGENA DE LOS GRUPOS SOCIALES

Las fiestas eran el mejor motivo para que los colectivos sociales expresaran sus identidades y, partir de ello, su estatus, sus devociones; en amplio término, estas fiestas evidenciaban las relaciones de poder que existían dentro de la sociedad quiteña. El espacio público, el espacio de la fiesta, les permitía, a los habitantes de Quito, manifestar sus ideales y también sus tensiones; es decir, no era solo un tiempo de festejo, sino que era, además, un tiempo confrontaciones, diferencias y desórdenes.

LA SEMANA SANTA

Esta celebración litúrgica fue uno de los festejos más importantes para la sociedad quiteña de la colonia, pues, mediante grandes procesiones penitenciales, las cofradías y los devotos podían expresar públicamente su identidad. Ni la sociedad civil ni las



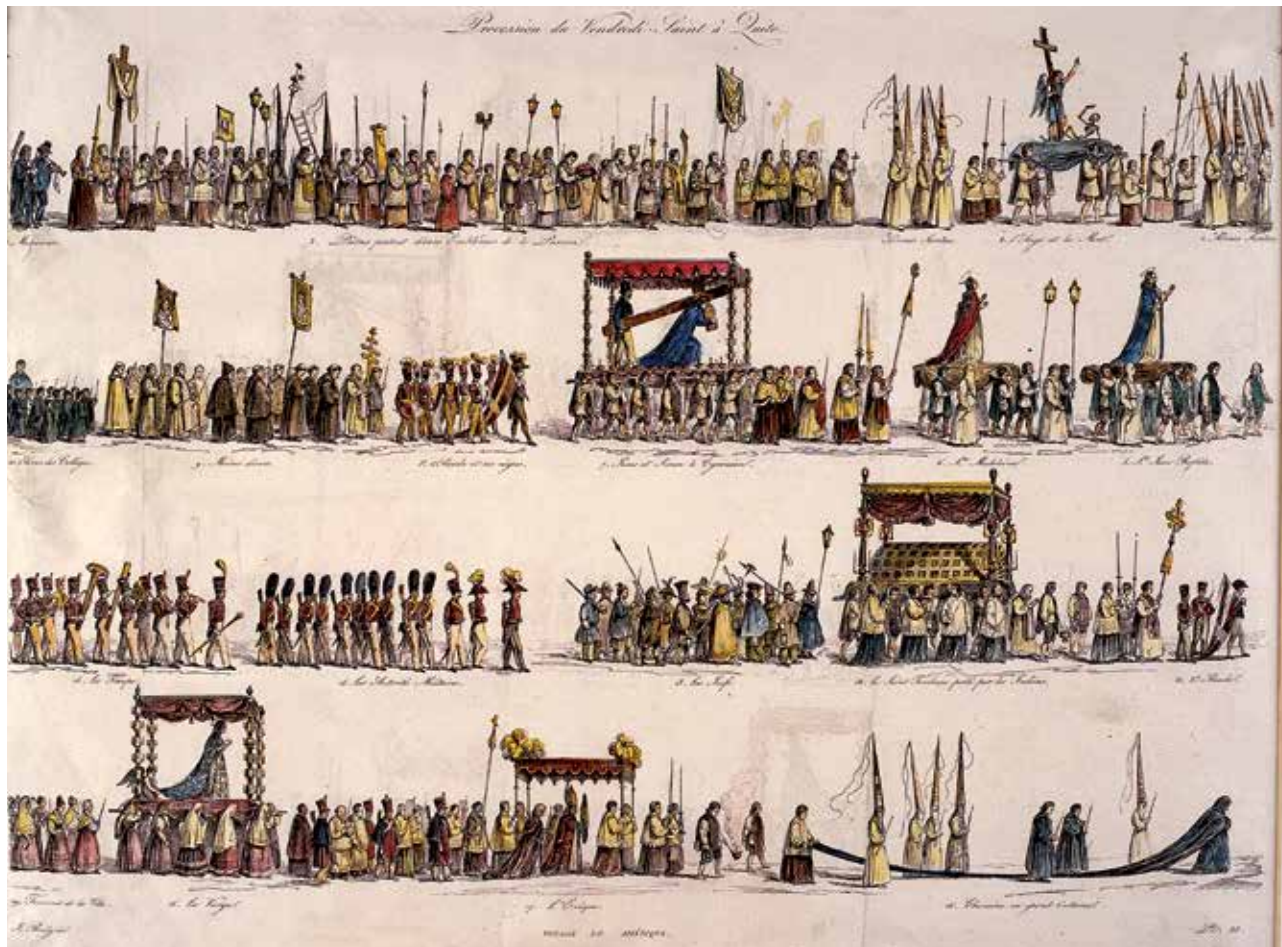
Yndio Gobernador sacando el guión.
[Biblioteca Nacional de España, Madrid].

agrupaciones religiosas escatimaban recursos en la celebración de la Semana Santa, grandes gastos que se evidenciaban en las imágenes escultóricas y en los invitados especiales de esta festividad.

Sin embargo, estas fiestas religiosas permitían que las diferencias salgan a la luz, puesto que, al llevarse a cabo en el espacio público, la confrontación era constante, el roce entre distintos segmentos de la sociedad. En 1730, por ejemplo, el convento de Santo Domingo acusó al convento de San Agustín de haber interferido en la

fecha de celebración de *Nuestra Señora del Rosario*, patrona de los dominicos. Los agustinos, por su parte, argumentaron que ellos habían sido obligados a cambiar la fecha de la procesión con la imagen del *Señor del Portería*, porque el pueblo se lo había pedido con ruegos y clamores. Además, manifestaron que su procesión

era atendida por gente de la República, esencialmente españoles y criollos. Así, estos “conflictos, escándalos y abusos” que se denunciaban son la prueba de que los grupos étnicos no se mezclaban entre sí y que cada uno defendía su espacio y tiempo festivo, a manera de identidad y resistencia.



Procesión de Viernes Santo de Quito, según Alcide D'Orbigny, 1841. [CH/IMP].

LOS DANZANTES: UNA CONTRIBUCIÓN INDÍGENA

Desde épocas prehispánicas, la danza tenía un papel importante en la cultura andina y la conformación de sus ritos. Al llegar la conquista, y con ella la imposición del cristianismo, las danzas no desaparecieron, sino que se transformaron para incorporarse a los nuevos tiempos y no desaparecer en la vorágine de la imposición cultural.

Tradicionalmente, se ha pensado que las fiestas y procesiones, proceso ritual constituido alrededor de la danza, permitían la cohesión de las etnias indígenas con la cultura europea; sin embargo, según Susan Webster, podría ser que, en realidad, este espacio haya sido el escenario para la confrontación, afirmación y resistencia de las etnias andinas.



Sacharuna, acuarela atribuida a Ernest Charton, Museo Nacional del Ministerio de Cultura. [CH/IMP].

Se debe resaltar que, en las festividades del Barroco, la mixtura cultural era un hecho significativo y, al mismo tiempo, un suceso inevitable. Este proceso de “mestizaje” les permitió a los indígenas tomar sus propias expresiones rituales e incorporarlas a eventos ceremoniales que les eran ajenos. El Corpus Christi, por ejemplo, empezó a construirse alrededor de los danzantes, mediante una idea fuerte de sincretismo; esta incorporación de elementos permitió que una celebración ajena terminara asociada directamente con el Inti Raymi, festividad prehispánica de gran importancia.

Evidentemente esta asimilación y mezcla no representaba una rendición al cristianismo, sino un intento de que la cosmovisión prehispánica permaneciera. El vestuario, por ejemplo, es un claro indicio de que la identidad de los danzantes se manifestaba como rescate y permanencia de su cultura. Con espejos, colores brillantes, campanas, máscaras y armas diversas, su vestimenta simbolizaba la estrecha relación de su cultura con la luz, en amplio sentido, evocaba sus tradiciones prehispánicas ligadas al solsticio.



Danzante de Corpus Christi, acuarela atribuida a Ernest Charton, Museo Nacional del Ministerio de Cultura. [CH/IMP].

GREMIOS Y COFRADÍAS³

³ Basado en el artículo *Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia* de Susan Verdi Webster, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.



Las cofradías eran grupos de fieles reunidos en torno a la devoción por Cristo, la Virgen María o un santo en particular. Inicialmente fueron fundadas por miembros de la Iglesia y los conquistadores. La función principal de esta clase de organizaciones era fortalecer la devoción cristiana a través de actividades como el pago de misas, procesiones y celebraciones en días de fiesta. Durante la época colonial las cofradías se encargaron del mantenimiento de los altares y del culto a las imágenes religiosas en conventos, monasterios e iglesias. También celebraban las fiestas de sus santos patronos con procesiones públicas, hacían obras benéficas y, a cambio, sus miembros recibían misas de réquiem e indulgencias.



Comerciante guaneño de paños. [Biblioteca Nacional de España, Madrid].





Barberos sahumeriantes en una procesión en Quito, acuarela atribuida a Ernest Charton, Museo Nacional del Ministerio de Cultura. [CH/IMP].

Las cofradías estaban presentes en casi todos los aspectos de la vida social y religiosa de Quito. Así, ellas eran las principales responsables de la magnificencia de las iglesias y la pompa de las celebraciones y procesiones que ocurrían en la ciudad. La existencia de este tipo de organización era casi tan antigua como la urbe, lo cual explicaba que la mayoría de quiteños perteneciera al menos a una cofradía de entre los centenares que se habían conformado en la capital. Para mediados del siglo XVII, ya existían unas cien cofradías en la ciudad y algunas llegaron a contar hasta con 1.500 miembros, principalmente indígenas que se veían atraídos intensamente por este tipo de corporaciones.

COFRADÍAS

URBANAS

Las cofradías se volvían llamativas para indígenas, mulatos, negros y mujeres, puesto que eran las únicas congregaciones formalmente establecidas en las cuales podían participar estos sectores sociales. Sin embargo, inicialmente hubo cofradías de participación restringida, basadas en cuestiones de raza, etnia o género. Un claro ejemplo de esto fue la cofradía del Santísimo Sacramento, creada a los ocho años de fundada la ciudad y que era exclusiva para varones españoles. Pero cada cofradía empezó a generar distintos espacios para otras etnias, lo que les permitió incorporar a toda la sociedad en ellas. Así, podemos pensar en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, creada en 1563 inicialmente para el sector español, en donde, a pesar de esto se añadió un subgrupo para indígenas y otro para negros y mulatos en 1580. Cada grupo poseía sus propias imágenes y celebraba sus procesiones individualmente, pero siempre en torno a la misma advocación y a las mismas reglas.

Misa del Niño.
[Biblioteca Nacional
de España, Madrid].



Finalmente, el origen de los miembros de las cofradías fue cada vez más variado. Los españoles fueron a conformar cofradías de otras etnias y viceversa, dejando de lado las definiciones raciales y poniendo mayor atención en el estatus socio-económico de sus miembros. Un hecho importante es que las cofradías quiteñas admitían que las mujeres, indígenas, negros y mulatos, ocuparan puestos de autoridad que no habrían podido alcanzar en ninguna otra estructura colonial. Las cofradías también estaban constituidas por los sectores gremiales, de manera que cada profesión veneraba a un santo patrón asociado con su oficio. Entre ellas, las más conocidas eran las siguientes:

GREMIOS

Pintores y escultores	✿	San Lucas
Plateros y batijos	✿	San Eloy
Notarios	✿	Dulce Nombre de Jesús
Tejedores	✿	Nuestra Señora de la Presentación
Zapateros	✿	Nuestra Señora de los Reyes
Barberos	✿	San Cosme y San Damián
Agricultores	✿	San Isidro Labrador
Mercaderes	✿	Santa Vera Cruz
Religiosos	✿	San Pedro

Si bien la cofradía de un gremio admitía a miembros de otros oficios, el ingreso al gremio seguía siendo restringido. Es decir, un herrero podía ser parte de la cofradía de San Eloy, pero no podía ingresar al gremio de los plateros. Habitualmente, los artistas pertenecían a varias cofradías además de las de sus gremios, lo que favorecía a ambas partes y aportaba a la producción de muchas obras de arte de gran relevancia. Por ejemplo, se sabe que el célebre creador de la Virgen de Quito, Bernardo Legarda, perteneció a al menos cuatro cofradías de la ciudad.

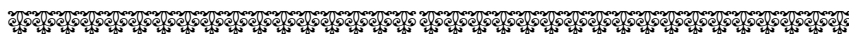
San Lucas, patrón de los pintores. Escultura en madera encarnada y policromada del siglo XVIII, en la capilla de Cantuña. [AOC].



MECENAZGO ARTÍSTICO



Sin importar sus diferencias, todas las cofradías necesitaban imágenes para transformarlas en objeto de su devoción y para utilizarlas en celebraciones públicas y privadas. De esta manera, las asociaciones se transformaron en mecenas, pues encargaban o compraban imágenes a los artistas con el fin impulsar una devoción específica o los contrataban para mejorar los retablos y ornamentos de las imágenes existentes.



Procesión de la Virgen del Quinche a la ciudad de Quito, a mediados del siglo XVII. Museo del Santuario del Quinche. [CH/IMP].







*Santuario de Guápulo
a inicios del siglo XX.
[AAOC].*

Si bien había cofradías enteras que actuaron como mecenas, al financiar obras significativas como la escultura de Nuestra Señora de Guápulo y la de Nuestra Señora de la Concepción, cada uno de los miembros de las cofradías acababa convirtiéndose en un mecenas particular al solicitar reproducciones pictóricas de estas esculturas para adornar sus casas y talleres. Asimismo, los encargos arquitectónicos también fueron muy comunes. Por ejemplo, la cofradía del Santísimo Sacramento actuó como único mecenas de la construcción de la fachada de la iglesia de El Sagrario, diseñada por José Jaime Ortiz en un moderado estilo barroco.

En fin, más allá de la pintura, la escultura y la arquitectura, cada una de estas asociaciones dispuso de un sinfín de objetos necesarios para sus actividades públicas y privadas, como andas, portaestandartes, cruces, vestidos y alhajas. Así, el mecenazgo no solo favoreció el aumento de la devoción y el embellecimiento de iglesias y conventos, sino que ayudó a mejorar la economía local al dar trabajo a una innumerable cantidad de artistas.

ARQUITECTURA BARROCA EN QUITO⁴

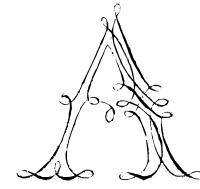
⁴ Basado en el artículo *La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito*, de Alfonso Ortiz Crespo, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

Presbiterio del templo de
la Compañía de Jesús.
[Rolando Calle].



La llegada de las comunidades religiosas a Quito trajo consigo una nueva necesidad arquitectónica: la construcción de templos, iglesias y conventos para su estancia y el respectivo proceso de evangelización de los indígenas. Se ubicaron, entonces, en amplios terrenos cedidos por el Cabildo, donde centenares de artesanos, trabajadores y artistas aportaron con sus conocimientos mientras, al mismo tiempo, aprendían las técnicas y tendencias europeas.

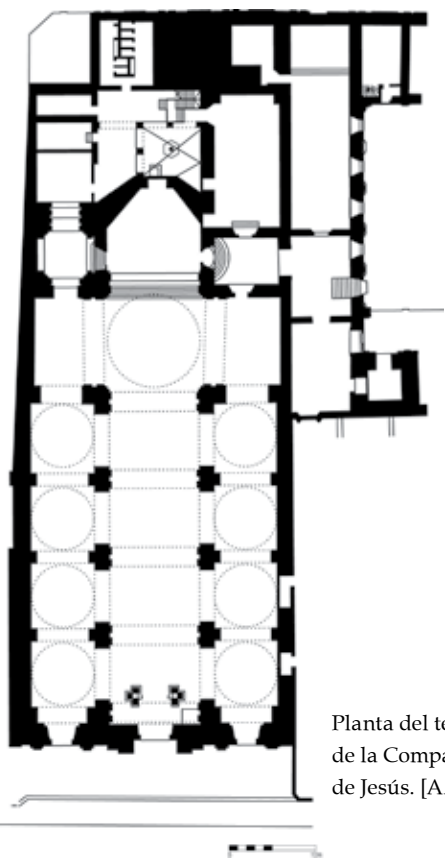




Aunque a inicios del siglo XVII Quito tal vez no superaba los cinco mil habitantes, ya contaba con 17 establecimientos religiosos. Entre estas la Catedral, el templo y convento de San Francisco, la recoleta de San Diego, y las iglesias de los dominicos y agustinos en construcción. Siete parroquias estaban implantadas, con modestas construcciones y se encontraban fundados tres monasterios femeninos de clausura. Buena parte de estas edificaciones respondía a estructuras arquitectónicas tradicionales y se caracterizaban por sus naves alargadas, estrechas y compartimentadas, con arcos apuntados y armaduras de lazo mudéjar.

Vista del interior de la iglesia de la Compañía de Jesús hacia el ingreso. [CH/IMP].

Cuando los jesuitas, llegados a Quito en 1586, iniciaron la construcción de su templo definitivo en 1605, comenzó una nueva etapa en la arquitectura quiteña. A partir de ella, las nuevas iglesias se aproximaron a la tendencia barroca implantada por los de Loyola. Su



Planta del templo de la Compañía de Jesús. [AAOC].

planta de cruz latina, arcos de medio punto, bóvedas de cañón corrido y lunetos, pero sobre todo su rica decoración, serían imitados por construcciones coetáneas o posteriores en el área de su influencia.

Sin embargo, en Quito está claro que no se puede hablar de estilos arquitectónicos definidos, pues factores como la intensa actividad sísmica provocaron que en los edificios se integraran nuevas tendencias estilísticas y se introdujeran estructuras menos esbeltas, dando mayor importancia a edificios de grandes masas y disposiciones simétricas.

A diferencia de países como México y Perú, en la Audiencia de Quito, la influencia de las culturas locales en la arquitectura no fue tan evidente. Es muy probable que esta ausencia de sello indígena en las construcciones quiteñas tuviera que ver con los procesos de conquista que habían afrontado las comunidades locales, pues estos pueblos habían sido conquistados por los incas y, al poco tiempo, por los españoles. Por otra parte, las autoridades religiosas se preocupaban mucho porque no hubiese desviaciones doctrinales, siguiendo fielmente las disposiciones del Concilio de Trento, a fin de evitar cualquier tipo de expresión pagana.

Crucero de la iglesia de la
Compañía de Jesús. [AOC]





En el barroco quiteño se utilizaron plantas en forma de cruz latina, y nunca plantas centrales, vinculadas a los templos paganos. El más claro ejemplo del estilo es el templo de la Compañía de Jesús, que siguiendo el modelo de Jacopo da Vignola para la iglesia del Gesù en Roma, fue concebida a mediados del siglo XVI, para ser un templo que permitiera la participación de un gran número de fieles.

Detalle de la parte alta del presbiterio de la iglesia de la Compañía de Jesús. [CH/IMP].

Facha de la iglesia de la Compañía de Jesús, construida de 1722 – 1725 y de 1760 – 1765. [CH/IMP].



La Compañía de Quito tardó 160 años en ser construida, debido a que en varias ocasiones tuvo que ser postergada su edificación, por falta de recursos económicos, pero a pesar de este dilatado tiempo posee una gran unidad arquitectónica. El reiterado uso de columnas salomónicas, el extensivo dorado que recubre tanto los retablos como las intrincadas superficies decoradas, mantienen la línea barroca. La fachada fue construida como un gran retablo urbano, manifestando al exterior el culto.

La Compañía de Jesús es la obra que mejor representa el barroco quiteño. La integración de formas y técnicas europeas más el aporte de la mano de obra andina, logró que este templo sea un producto que refleje la idiosincrasia local y se aleje de la mera reproducción.

A partir de esta iglesia, y siguiendo su línea espacial y decorativa, se construyeron el santuario de Guápulo, la iglesia del Sagrario y el templo de la Merced; por su parte, la capilla de la Virgen del Rosario, los retablos de la capilla del Hospital y la espacialidad de la capilla de San José de El Tejar, así como otros retablos en otras iglesias siguieron la pauta barroca instaurada por el templo de la Compañía de Jesús.



Capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, construida en el tercio medio del siglo XVIII. [CH/IMP].

PINTURA Y ESCULTURA QUITENA⁵

5 Basado en el artículo *Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la interrupción ilustrada (siglos XVIII y XVIII)*, de Alexandra Kennedy, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

PINTURA



Al menos durante 300 años, todo el arte de Quito estuvo en manos de las órdenes religiosas quiteñas. La pintura llega a Quito con los frailes y no con los conquistadores, pues esta era el medio ideal para transmitir la cultura y la religión española, especialmente a los indígenas y mestizos. De esta manera, la mayoría de la pintura en la ciudad siempre fue de índole evangelizadora, salvo algunos retratos de funcionarios públicos, de importantes miembros de la iglesia o de personas adineradas.



Milagro de las ceras, Miguel de Santiago, ca. 1660. Serie de la vida de San Agustín, convento de San Agustín. [CH/IMP].



El motivo principal para ello es que la conquista fue más una campaña religiosa que una campaña militar. La evangelización era tan intensa que no eran solo las comunidades religiosas quienes necesitaban imágenes para iglesias, conventos y oratorios, sino que cada uno de los fieles quería llevarse a su casa el santo de su devoción o el santo patrono de su cofradía. De esta manera, los artistas quiteños estuvieron abrumados por encargos eclesiásticos, gremiales y particulares casi desde la fundación de la ciudad.

Las cofradías eran el foco principal de la vida artística de la capital, y los pintores los artistas más requeridos. Uno de los principales motivos para que ello haya sucedido es que casi todos los cofrades querían tener a su santo patrono en el oratorio personal de su hogar o su taller. Ante lo costoso y tardo que resultaba obtener una escultura como las que dominaban los retablos y las procesiones, lo más común era que cada cofrade encargara una copia en lienzo de la escultura.

Profeta Amos, atribuido Nicolás Xavier Goribar. Iglesia de la Compañía de Jesús. [CH/IMP].

Más allá de la representación de los santos, los temas tratados a través de la pintura fueron el nacimiento y la crucifixión de Cristo, así como diferentes advocaciones de la Virgen María. Quizá la figura más conocida del Barroco quiteño sea el pintor Miguel de Santiago, quien aprendió el oficio en la escuela de artes y oficios “San Juan Evangelista”, de los hermanos franciscanos. Se puede considerar que la obra de Miguel de Santiago da inicio al barroco en la Audiencia de Quito.

Es en la misma época, en la segunda mitad del siglo XVII, que la iglesia católica incrementa sus esfuerzos para el adoctrinamiento de los indígenas. Así, en un

El mundo en tinieblas, cuadro atribuido a Francisco Alban, mediados del siglo XVIII. Museo Fray Pedro Bedón, convento de Santo Domingo. [CH/IMP].



San Gregorio Magno, Bernardo Rodríguez, 1796. Museo Miguel de Santiago, convento de San Agustín. [AOC].

momento de debilidad para el clero, encarga a Santiago la serie de la *Vida de San Agustín*, cuando el pintor tenía unos veinte años. Sus obras han alcanzado la fama mundial, así como las de Nicolás Javier de Goribar, Bernardo Rodríguez, Manuel Samaniego, ya del siglo VIII, entre otros.



San Buenaventura, escultura de madera encarnada y policromada, del púlpito de la iglesia de San Francisco. [CH/IMP].

ESCULTURA



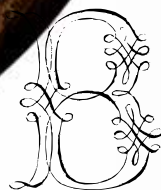
La escultura quiteña se caracterizaba por mantener una fuerte relación con las creencias populares, además era utilizada como compañía para el teatro y las fiestas. Por ello, la demanda de esculturas era significativa y con el paso del tiempo se recurrió a técnicas que simplifiquen su elaboración, como el reemplazo de la talla fina de rostros por la fundición de mascarillas de estaño, que luego se encarnaban.





Virgen de Quito acompañada de ángeles, escultura de madera encarnada y policromada. Museo y biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. [CH/IMP].

San Francisco Xavier, escultura de madera encarnada y policromada. Iglesia de la Compañía de Jesús. . [CH/IMP].



Bajo la lógica barroca de la evangelización a través del arte, la escultura quiteña representaba figuras y escenas religiosas. El hiperrealismo, en la elaboración de piezas religiosas, alcanza un nivel dramático notable; de hecho, se desarrollaron técnicas locales para incrementar la similitud entre los humanos y las figuras, como el encarnado brillante para la piel, la articulación de las estatuas para dotar de una sensación de imágenes en movimiento y el uso de cabello natural, ojos de vidrio, etc.





En la sociedad quiteña tutelada por la religión, había una fuerte necesidad de incorporar imágenes como mecanismo de aproximación entre la Iglesia y el pueblo; por ello, los clientes principales del arte sacro eran las comunidades religiosas. Desde figurillas que adornaran pequeños altares u oratorios, hasta pedidos de elaboración o restauración de retablos, las esculturas quiteñas eran tan cotizadas que representaban un ingreso importante para la economía de la Audiencia; las peticiones de esculturas quiteñas eran hechas por compradores locales, de provincias vecinas e incluso de países distantes como Chile.

Diego de Robles fue uno de los primeros escultores conocidos en la Audiencia de Quito. En 1574, recibió el encargo de realizar la imagen de Nuestra Señora de Guápulo o Guadalupe, cuya devoción inmediatamente se popularizó.

A diferencia de los pintores, los escultores barrocos no alcanzaron individualmente una fama importante, pues la mayoría quedó en el anonimato. Sin embargo, artistas como Bernardo Legarda o Caspicara sí llegaron a ser reconocidos como autores y la demanda de su trabajo fue significativa.

Legarda puede ser considerado como el mayor exponente de la escultura quiteña, pues su obra más representativa, *La Virgen de Quito*, ha alcanzado fama mundial. Aunque la figura está basada en una pieza previa de la *Inmaculada Concepción*, es indudable que la de Legarda tiene su propio valor, pues tiene mucho más movimiento y parece danzar. Con un vestido azul y rojo, *La Virgen de Quito*, también llamada *Virgen Apocalíptica*, tiene una disposición airosa y sus manos parecen acompañar una melodía.

Fechada y firmada por su autor en 1734, preside la iglesia de San Francisco desde el nicho principal del retablo mayor. Es importante recordar lo que dijo de él el insigne historiador Juan de Velasco:

Conocí varios Indianos y mestizos, insignes en este arte [la estatuaria]; más a ninguno como un Bernardo Legarda, de monstruosos talentos y habilidad para todo. Sus obras de estatuaria, me atrevo a decir que pueden ponerse sin temor en competencia de las más raras de Europa.

Aunque *La Virgen de Quito* es por la que más se lo ha reconocido, la elaboración de retablos revelan su técnica y estilo barroco perfeccionado. El retablo mayor de la iglesia de la Merced o el del convento del Carmen Bajo muestran su capacidad de creación artística. Otra obra de renombre es la mampara de la iglesia del Sagrario, obra ejecutada en 1747. Su legado se traduce no solamente en sus piezas, sino en la formación de artistas como Jacinto López y el mismo Caspicara.

Al haber tenido como maestro a Bernardo Legarda, Manuel Chili, Caspicara, desarrolló una impecable técnica en la representación de la anatomía humana. Varias de sus obras se encuentran en Popayán, al sur de Colombia, ya que ese territorio pertenecía a la Audiencia de Quito. El detalle de su trabajo, fundamentalmente religioso, se puede ver en obras como *La impresión de las llagas de San Francisco* en la capilla de Cantuña, *La Sábana Santa*, conjunto escultórico en la Catedral, y *La coronación de la Virgen María*.

Virgen de Quito, Bernardo Legarda, 1734, madera encarnada y policromada, retablo mayor de la iglesia de San Francisco. [CH/IMP].



PLATERÍA Y PLATEROS⁶

⁶ Basado en el artículo *El lucimiento de la Fe. Platería religiosa en Quito*, de Nancy P. Morán Proaño, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

ANTECEDENTES



A pesar de haber sido responsable de la existencia de una gran cantidad de elementos que dotaban de esplendor a las fiestas y ceremonias religiosas de la época colonial, la platería quiteña no ha sido tan valorada y estudiada en comparación con otras artes más “destacadas”, como la pintura, la escultura y la arquitectura de la urbe. Parece ser que siempre se pensó que la platería de Quito era una expresión artística que carecía de estilo propio y que los productos de los plateros locales no eran más que simples copias de los modelos traídos desde Europa.



Inicialmente, artesanos de origen español y portugués fueron responsables de la producción artística de objetos de oro y plata en la ciudad. Luego, muchos plateros se incorporaron a la



Atril de plata labrada. [CH/IMP]



actividad atraídos por la abundancia de metales, antes que por desarrollar su arte. Varios de ellos eran indígenas y fueron incorporados a los talleres por su gran maestría, resultado de su herencia precolombina y, en otros casos, gracias a haber aprendido el oficio de manos de los mejores plateros peninsulares.

La importancia de esta actividad en Quito fue tan grande que la Corona española fijó un sistema de re-

caudación de impuestos, conocido como el quinto real, y creó la figura del veedor, una autoridad responsable de controlar la calidad y peso del metal, e identificar su procedencia. El sistema creado por la Corona no solo consistía en cobrar un impuesto del 20% a todo lo que se extraía de las canteras, sino, también, se encargaba de garantizar las propiedades del metal, la marcación de su lugar de origen y hasta vigilar el número de personas que trabajaban en los talleres.

ORGANIZACIÓN Y FUNCIONES

ADMINISTRATIVAS DE LOS PLATEROS



A pesar de haber sido responsable de la existencia de una gran cantidad de elementos que dotaban de esplendor a las fiestas y ceremonias religiosas de la época colonial, la platería quiteña no ha sido tan valorada y estudiada en comparación con otras artes más “destacadas”, como la pintura, la escultura y la arquitectura de la urbe. Parece ser que siempre se pensó que la platería de Quito era una expresión artística que carecía de estilo propio y que los productos de los plateros locales no eran más que simples copias de los modelos traídos desde Europa.



Los plateros que habían pasado un examen de maestría y que poseían un taller o una tienda eran conocidos como maestros plateros. Desde el siglo XVII,

se los llamó según su especialidad; así, los maestros plateros de oro trabajaban únicamente objetos de oro, la plata solo era trabajada por los maestros plateros de plata y los maestros enjoyadores se especializaban en la elaboración de joyas. El alcalde y el veedor eran las principales autoridades del gremio y determinaban quiénes podían obtener el grado de maestros.

Algunas irregularidades aquejaban al gremio cuando, por desgracia, ambos cargos eran ejercidos por una misma persona. Plateros como Miguel Ximénez, Francisco Cárdenas y José Murillo, ejercieron sus cargos por varias décadas, lo que causó inconformidad en el resto de agremiados que los acusaban, entre otras cosas, de aprovecharse del cargo para conseguir mayor cantidad de trabajos, malversar fondos, administrar el gremio de forma deficiente y hasta de carecer de título (en el caso de Cárdenas). Como había peleas y división dentro del gremio cada vez que este debía elegir una autoridad, los



plateros comenzaron a organizar otras asociaciones independientes de su relación gremial y eran parte de diversas cofradías al mismo tiempo.

PLATERÍA SIN “MARCAS”

A diferencia de los pintores, arquitectos y escultores, relacionar a un platero con su obra es bastante más complicado, pues difícilmente se encuentran obras que tengan grabado el nombre de su autor. Pocos son los casos de obras que tienen registrado el nombre completo de sus autores, algunas solo llevan su apellido y otras solo una inicial, lo que únicamente permite suponer una identidad posible.

San Francisco de Asís con alas de plata.
Escultura quiteña de autor no identificado,
iglesia de San Francisco. [CH].

LOS PLATEROS Y SU ACTIVIDAD ORFEBRE

La mayor parte de la actividad de los plateros quiteños se refleja en las iglesias y conventos de la ciudad. Las órdenes religiosas intentaban mostrar su poder espiritual ante el pueblo mediante los objetos decorativos, por lo que el oro y la plata fueron muy utilizados en retablos, altares, imágenes y adornos para embellecer iglesias y capillas. Quizá la iglesia de La Merced sea el mayor ejemplo de la prolijidad en la platería quiteña del período barroco.

LOS PLATEROS Y FORMAS DE VIDA EN LA URBE

Los plateros se asentaban en los barrios cercanos a la Plaza Grande, como San Blas, San Marcos y Santa Bárbara. Gran cantidad de sus locales ocupaban la actual calle Venezuela, por lo que se la conoció como la calle de los Plateros. Generalmente, estos locales eran arrendados, al igual que las covachas ubicadas afuera de la catedral, que les servían para exhibir y vender sus piezas.

LA FIESTA DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS

La cofradía de San Eloy organizaba la fiesta en honor a su santo patrono sin escatimar en gastos. La celebración era vivida con el esplendor que exigía el fervor religioso de la época y se financiaba con aportes de los agremiados, donaciones particulares y el aporte del sacerdote, quien corría con los gastos del festejo a cambio del reconocimiento social posterior. Lo recaudado no solo se utilizaba para la organización de la fiesta, sino que se invertía en la mejora del altar del santo, así como en vestiduras, andas y objetos para adornar la imagen.

LA PARTICIPACIÓN EN LA FIESTA DEL CORPUS CHRISTI

El Corpus Christi, festividad que cobraría fuerza a inicios del siglo XVII, era una celebración que involucraba a toda la ciudad y definía, en gran medida, las dinámicas de poder en la sociedad. Por ende, todos los gremios, cofradías, órdenes religiosas y demás organizaciones sociales de la época, competían entre sí para medir su prestigio y riqueza. El gremio de los plateros, por ejemplo, forraba en pan de oro y plata la pila de la plaza Mayor e instalaba cerca de ella un importante altar para San Eloy.



Tríptico con la Virgen del Quince, con San Joaquín y Santa Ana, en plata labrada. [CH/IMP]



Frontal de plata, repujada y recortada de la Catedral de Quito. [CH/IMP]

Los plateros eran muy solicitados en esta fecha, pues cofradías y órdenes religiosas querían adornar sus altares y necesitaban embellecer las piezas de oro y plata que poseían, adquirir nuevas o incluso alquilarlas para la ocasión. También los ciudadanos más ilustres y adinerados se hacían presentes en la festividad a través de la donación de sobrepuestos, joyas y alhajas que eran entregadas para ser incorporadas a las custodias. A veces, la demanda era tal que llegaban a faltar piezas de plata y se utilizaba piezas de madera plateadas y llenas de flores.

SINGULARIDAD DE LAS OBRAS Y NUEVAS PROPUESTAS

El estilo de la platería quiteña iba a transformarse según los usos y exigencias de la nueva sociedad americana. Los objetos elaborados en Quito influenciarían a otros centros de producción del continente y muchos

serían exportados fuera de América. Inicialmente, el estilo barroco aparece tímidamente y se centra en el volumen de las decoraciones, a través de las técnicas de repujado y de relieve carnosos. Además, espejos, plantas, flores, tallos y hojas eran utilizados en la decoración de las piezas, tal como sucedía en aquellas que eran traídas de Europa.

A mediados del siglo XVII, las obras quiteñas encuentran un estilo propio, pues rompen con los modelos barrocos europeos y comienzan a utilizar figuras en la estructura de las piezas y no solo en su decoración. Como ejemplo, tenemos la custodia de plata del convento de San Agustín, donde el sol se transforma en un águila de dos cabezas y su pedestal está formado por un pelícano y sus polluelos. Piezas como esta se convirtieron en referentes que influyeron los trabajos de platería que se efectuarían en los demás centros de producción de la región.

MUJERES Y ARTE BARROCO⁷

⁷ Basado en el artículo *Mujeres en los claustros*, de Alexandra Kennedy Troya, en: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy editora, Nerea, España, 2002.

LA VIDA EN LOS CONVENTOS FEMENINOS

En el último cuarto del siglo XVII, casi todos los monasterios femeninos de clausura habían sido fundados en Quito. Mujeres provenientes de las élites se habían consagrado a la vida religiosa en comunidad y otras tantas vivían con ellas en calidad de recogidas, donadas y sirvientas. Así, en estos espacios, la diversidad social era importante, pues conformaban varias etnias, razas y clases sociales, lo que las capacitaba para aprender de las otras y ejercer distintos roles, ya sea como restauradoras, artistas, artesanas o mecenas.

Al ser los conventos una reproducción de la ciudad, las religiosas necesitaban de financiamiento para subsistir. Según Alexandra Kennedy, en varios casos las monjas acudían a la Corona para solicitar ayuda económica, ya que el crecimiento de la población era significativo. Se sabe que para 1.750, el convento de la Concepción llegó a tener 1.400 residentes, entre monjas, criadas y siervas. Asegura el cronista Mario Cicala que cada religiosa tenía entre cinco y doce ayudantes, todas bien mantenidas con alimento y vestido.

PRODUCCIÓN Y COLECCIONISMO ARTÍSTICO

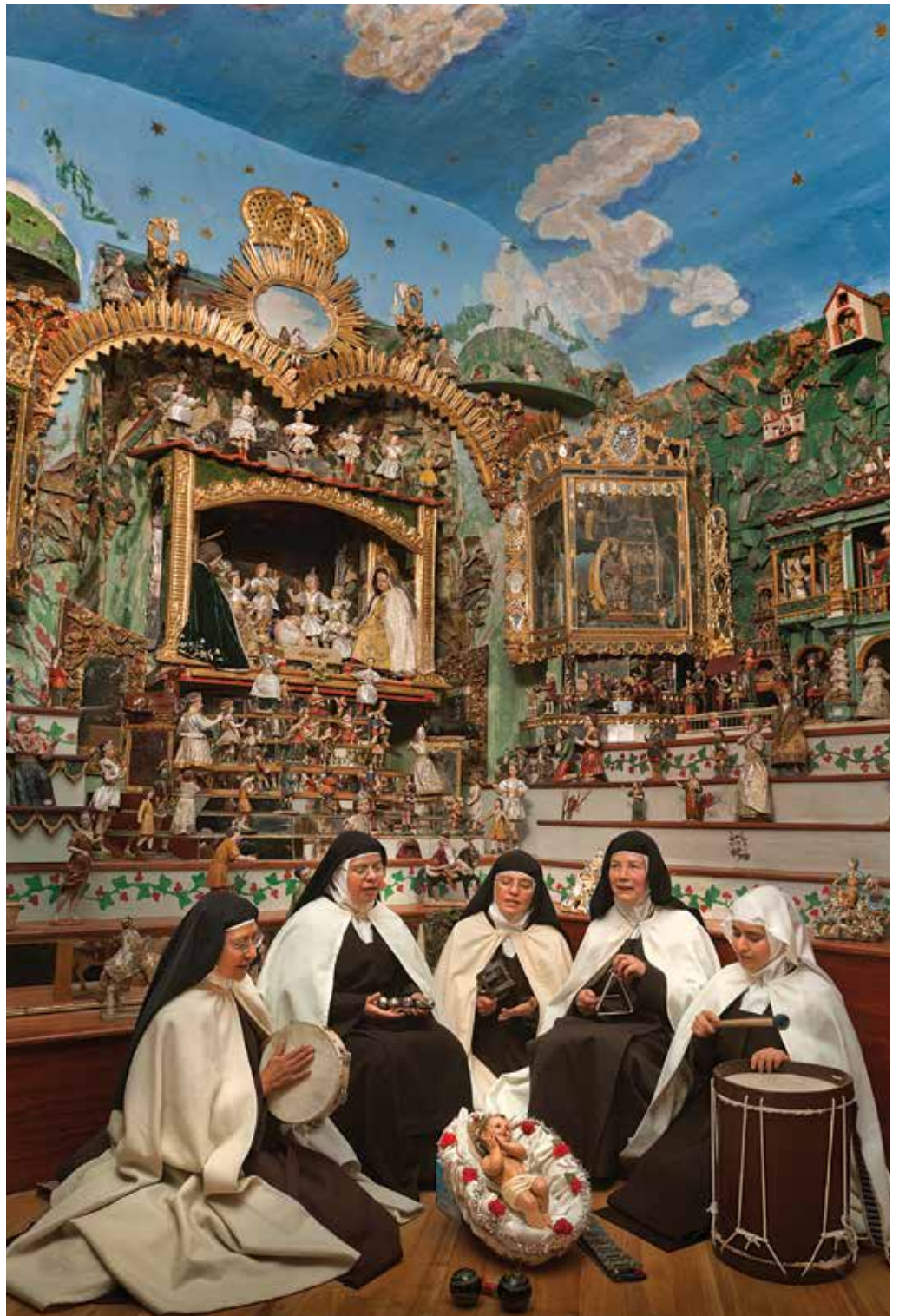
Bajo la condición de que las monjas no podían ver ni ser vistas, oír ni ser oídas, o tocar y ser tocadas, la arquitectura de los claustros fue diseñada para que esto se cumpla. Por ejemplo, existían dos sacristías, una interna y otra externa, que a través de un cajón y un torno, permitían a las religiosas asistir a los sacerdotes que celebraban la misa diaria. La misma lógica de distanciamiento se practicaba en espacios como el comulgatorio, el presbiterio el locutorio y la portería, donde la relación con el exterior se realizaba a través del torno.

Los monasterios eran importantes centros de producción artesanal y artística, pues encontraban en esta actividad una manera de subsistir. Entre todos sus miembros, mujeres de distintas etnias y con diversos talentos, se dedicaban a la elaboración de textiles, ornamentación, dulces, conservas y helados productos que gozaban de gran demanda en las esferas de la élite.

Sin embargo, su producción llegaba, en muchas ocasiones, también a la escultura y pintura. Según la tesis de Alexandra Kennedy, *“las monjas son donantes y*



Religiosa concepcionista
(deatalle). [CH/IMP]



Religiosas del monasterio
del Carmen Bajo, cantando
villancicos al pie del pesebre.
[CH/IMP]



Santa Catalina de Siena,
convento de Santo Domingo.
[CH/IMP]

como el caso de las monjas concepcionistas de Loja, en Quito, los conventos gozaban de bonanza económica. Gracias a las donaciones externas, los conventos tuvieron la capacidad de dar créditos a particulares a través del sistema de censos, que solo se otorgaban con una garantía hipotecaria a favor de la Iglesia. Esto, sumado a la ganancia por la producción de sus haciendas ganaderas y agrícolas, la venta de joyas, obras de arte, artesanías y comida, les dio la capacidad de promover el arte colonial.

patrocinadoras de algunas de las obras dentro de los conventos, no solo como comunidad sino de forma individual". Bajo la dinámica de pequeño pueblo, dentro de los monasterios existían propiedades privadas adquiridas por las monjas con la ayuda de donaciones externas y familiares. Como un espacio que representaba el hogar, las monjas tenían sus pertenencias, y el arte ocupaba un lugar especial, pues procuraban poseer piezas que hablen de su devoción, pero también obras seculares que sirvan de ornamentación y ostentación.

A pesar de que en otros sectores de la Audiencia, las casas de clausura pasaron por fuertes crisis económicas,

No solo tenían la posibilidad de adquirir bienes y piezas artísticas, sino que podían contratar artistas reconocidos para la elaboración de retablos, comulgatorios, púlpitos, series, murales, esculturas y pinturas. Varios fueron los artistas que trabajaron en los conventos, ya fuera a cambio de favores espirituales o por pago monetario. Muestras de este vínculo entre artistas y conventos encontramos, por ejemplo, en Diego de Robles, quien realizó para las religiosas concepcionistas las esculturas *Nuestra Señora de la Visitación* y *La Negación de San Pedro*, y las imágenes de la *Inmaculada Concepción* que se encuentran en el convento de la Concepción y en el del Carmen Bajo, atribuidas a Bernardo Legarda.



GASTRONOMÍA BARROCA

La cocina barroca ha expresado la realidad social, económica y política de Quito; en suma, la condición cultural de la ciudad. Sus recetas han incluido, desde su origen, mezclas sorprendentes de ingredientes locales y foráneos, estos últimos introducidos por los conquistadores españoles, como el trigo, el arroz, la caña de azúcar, la carne de res, de chanco, etc. y numerosas condimentos, como el anís, azafrán, canela, clavo, nuez moscada, comino, jengibre y pimienta, con los que se prepararon y consumieron muchos platos, ricamente condimentados y ornamentados, complejos en sabores, texturas y presentaciones, que impactaron a la vista y a los sentidos.



Las representaciones e imágenes en los platos barrocos estaban vinculadas a elementos mitológicos, religiosos y alegóricos. La comida de la cocina quiteña barroca presentaba un vínculo directo con las fiestas rituales y las prácticas religiosas en general; de ahí que, muchas veces, la religión acababa definiendo varias preparaciones culinarias a través de la imposición de parámetros de consumo en los alimentos, restricciones que intentaban excluir cualquier producto que fuese considerado profano. Sin embargo, la comida, al igual

que toda la cultura quiteña, resultaba de una mezcla; las cocineras de origen indígena o mestizo utilizaron técnicas y productos con rasgos claramente andinos. El resultado de esta mixtura fue una comida mestiza, recargada, llena de especias foráneas y productos autóctonos como la papa, el camote, el maíz, la yuca, el aguacate, la naranjilla, la guanábana, el babaco, el cacao, el chocho, entre otros.

La cocina barroca está vigente hasta la actualidad en ciertas costumbres de elaboración y en sus preparados

2.



1. Sopera confeccionada para un banquete al libertador Simón Bolívar, Museo Jijón y Caamaño, PUECE. [Jorge Vinueza/IMP]
2. Alegoría de la Virgen de la Empanada por Christoph Hirtz. [CH/IMP].

finales. Platos como la fanesca, el puchero, las masitas, la menestra, el arroz de leche, los guisos, las tortillas, la torta de choclo, los pudines, el quimbolito y tamales, siguen siendo tradicionales y de gran consumo local; así como el picado, el rehogado (cocinar a fuego lento varios productos con manteca), el remojado en leche, el ají floreado o el refrito siguen presentes en la elaboración de la cocina típica quiteña.

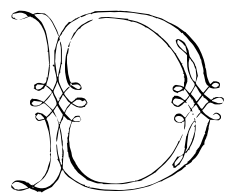
Ciertamente, los saberes que aparecen en la cocina tradicional son otras formas vinculadas a las costumbres de cada pueblo y sus memorias. Así, si pensamos en la fanesca, por ejemplo, podemos encontrar elementos esencialmente barrocos; si nos detenemos a revisar este plato encontramos que, aunque haya divergencias en cuanto a su origen, está claro que sus ingredientes son andinos y su significado, europeo.

MÚSICA BARROCA EN QUITO⁸

⁸ Basado en *La Música en Quito*, de Robert Stevenson, Banco Central del Ecuador, 1989 y en *Breve historia de la música del Ecuador*, de Mario Godoy Aguirre, Corporación Nacional Editora, 2005



La música del período colonial es muy poco conocida, tanto la de origen europeo, como la que se produjo en la Real Audiencia de Quito. Recientemente se han descubierto e interpretado algunas obras rescatadas de los archivos conventuales. No parece fácil distinguir la composición de estilo barroco, del siglo XVII y XVIII, de aquella renacentista que también llegaba a la colonia. De ahí que es mejor aproximarse a la música colonial desde consideraciones globales y buscar sus paralelos estéticos e ideológicos -no siempre de estilo- con el barroco monumental, obra de décadas y siglos, e insistir en la capacidad de asimilación de los habitantes originarios de estas tierras, reconocida por conquistadores y viajeros.



urante los siglos que comprende el período barroco, la utilización de las artes fue una pieza clave para la evangelización. No era solamente la producción pictórica, la arquitectura o la fabricación de esculturas los medios que se utilizaban para llegar al pueblo; de hecho, la música tuvo un papel importan-

tísimo en el adoctrinamiento de los indígenas. Mientras que las otras áreas artísticas solo permitían la admiración desde fuera, la música era capaz de involucrar al pueblo y promover un vínculo empático entre los evangelizados y el mensaje de evangelización.

Aunque el mundo andino había desarrollado su propio universo musical antes de la conquista, a la llegada de los españoles sus expresiones melódicas se fusionaron a los nuevos elementos traídos por los conquistadores; así, las expresiones tradicionales de los dos sectores, el americano y el europeo, se vieron convertidos en una sola expresión nueva, mestiza.

Debido a que los españoles se propusieron incorporar toda su visión del mundo a través del arte religioso, la música también fue diseminada a través de órdenes religiosas; es así que los primeros maestros de música fueron los monjes franciscanos. Encabezada por Fray Jodoco Rique, la orden franciscana se asentó en 1535. En su tarea de evangelización, enseñaban a los niños a leer y escribir; además, a estas disciplinas, las acompañaban con la enseñanza de algún instrumento musical. Todos los niños estaban obligados a adentrarse en el conocimiento y práctica de instrumentos de viento y de cuerdas, además de técnicas para el canto de órgano y el canto llano.



Libro coral. [CH/IMP]

El colegio San Andrés, fundado por los franciscanos especialmente para los jóvenes indios, tenía un nivel de instrucción musical muy exigente. Prueba de ello, es el repertorio de la década de 1570, que incluye piezas tan complejas como los motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero. Luego de que sus alumnos se graduaban, algunos se convertían en profesores de música en la institución.

En el Quito barroco de los siglos XVII y XVIII, la vida giraba en torno a la religión. La música formaba parte fundamental de las ceremonias y ritos católicos, y eran tanto religiosos como seculares, los encargados de la producción musical. Ya fuera dentro de conventos o en las capillas de música, la sociedad colonial se involucraba en la interpretación de instrumentos musicales y en el canto.

AGENDA DEL MES

MÚSICA

ENSAMBLE DE GUITARRAS DE QUITO

11 de noviembre en la iglesia de San Agustín

18 de noviembre en la capilla de la Virgen del Rosario, en Santo Domingo

Desde 1993, las guitarras de esta agrupación han recorrido los escenarios del Ecuador y del mundo, interpretando desde repertorios renacentistas hasta música ecuatoriana de vanguardia. Ahora, en el *Mes del Barroco*, los ocho músicos del *Ensamble de Guitarras de Quito* se presentarán en espacios que parecen transportarnos a otro tiempo, pero que siguen vigentes y más quiteños que nunca. Dirigido por Alfredo Altamirano, la agrupación conducirá al público en un viaje a través de cuatro siglos. En la primera parte, se interpretarán a autores europeos y, en la segunda, a ecuatorianos. El recorrido comienza en 1500 con John Dowland; llegará al siglo XVII con la música de Purcell, Bach, Telemann y Vivaldi; y, finalmente, ingresará en la música nacional de los siglos XVIII y XIX con compositores como Juan Agustín Guerrero, Carlos Ortiz y Javier Santín.

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS ANDINOS

12 de noviembre, en la iglesia de la Compañía de Jesús

19 de noviembre, en la iglesia de San Francisco

Fundada en 1990, la *Orquesta de Instru-*

mentos Andinos participará en el *Mes del Barroco* bajo la dirección de Winfried Mitterer. A pesar de que la música andina no es considerada como barroca, la cosmovisión cíclica de los pueblos prehispánicos empata con la composición propia de la música barroca, pues la repetición y la nota sobre nota son sus características particulares.

En ambos escenarios fueron construidos por indígenas hace varios siglos. Aquí sonarán las adaptaciones para instrumentos andinos de la música de Bach, Falconieri, Vivaldi y Ortiz; pero también, composiciones de origen andino, como el villancico *Por celebrar al Infante* y el concierto para flauta Pastoreta *Ychepe Flauta*, ambas composiciones de origen boliviano.

CORO MIXTO CIUDAD DE QUITO Y ESCUELA LÍRICA

25 de noviembre, en el convento del Carmen Alto

27 de noviembre, en el convento del Carmen Bajo

Con motivo del Mes del Barroco, dos agrupaciones de canto se han unido en una misma presentación. El Coro Mixto Ciudad de Quito y la Escuela Lírica combinarán sus voces para presentar un repertorio profundamente barroco, donde las composiciones de Bach, Monteverdi, Vivaldi y Händel nos transportarán a la época del claroscuro y el miedo al vacío.

La dirección musical estará a cargo de Na-

talia Luzuriaga, quien ha escogido las obras del barroco más temprano, para que el público comprenda el concepto de este tipo de música y cómo suena. Las dos agrupaciones se proponen dar un espectáculo único, donde las voces combinadas con el sonido del piano serán los protagonistas de un viaje en el tiempo.

EXPOSICIONES

1. EL TEJIDO QUITEÑO: UNA TRADICIÓN BARROCA

Desde el 6 de noviembre hasta el 10 de enero de 2015 en el convento del Carmen Bajo

El sueño nació hace 25 años. Ahora, en El Univeso Barroco Iberoamericano - Quito, sale a la luz el trabajo y arte de quienes, desde lo oculto y en el silencio, han sostenido sociedades enteras: las mujeres. Dirigida por Iván Cruz, la primera exposición de textiles barrocos en Quito tiene su centro en el convento del Carmen Bajo, hogar de las monjas de la orden Carmelita.

Más que pretender analizar las técnicas del tejido, lo que se quiere es visibilizar este tipo de expresión: "abrir un espacio donde está el mundo de la mujer en muchos aspectos". La exposición *Tejido quiteño: una tradición barroca* donde el público podrá adentrarse en la construcción de una identidad femenina quiteña, muchas veces ignorada.

2. ARTE PARA GLORIFICAR

Desde el 7 hasta el 30 de noviembre en el convento del Carmen Alto

La casa de Santa Marianita abre sus puertas para mostrar las piezas artísticas más importantes del Carmen Alto. *Arte para glorificar* es la exposición que, durante el *El Univeso Barroco Iberoamericano – Quito*, reunirá las custodias elaboradas bajo pedido en el siglo XVII, atribuidas al artista Sebastián Vinuesa. Adornados con falsa pedrería en rojo, verde y cardenillo, estos objetos religiosos se han encargado de guardar lo más sagrado del catolicismo: la Eucaristía.

El público podrá acercarse a las históricas custodias manieristas con forma de “sol radiante”, que, quizá debido a la cosmovisión andina, fueron muy aceptadas por los indígenas en el período colonial.

3. VIVIR PARA MORIR: UNA MIRADA A TRAVÉS DEL ARTE / ANDRÉS SÁNCHEZ GALLQUE Y LOS PRIMEROS PINTORES EN LA AUDIENCIA DE QUITO.

Desde el 7 hasta el 30 de noviembre en el Museo de Arte Colonial

El Museo de Arte Colonial presenta dos exposiciones esencialmente barrocas: *Vivir para Morir: una mirada a través del Arte* y, otra algo más íntima, *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores en la Audiencia de Quito*. La primera mostrará obras producidas en la Audiencia relacionadas con la meditación social sobre la muerte; la segunda recoge obras de artistas profesionales de

las primeras décadas de la Audiencia, que demuestran el sistema de contratación y su influencia en la construcción de la ciudad y el desarrollo de las artes.

El Museo de Arte Colonial está ubicado en el tradicional barrio de El Tejar, en una casa que data del siglo XVI. Los asistentes podrán visitar estas dos exposiciones que les brindarán la oportunidad de relacionarse con su pasado para comprender el presente.

4. SÍMBOLO FRANCISCANO

Desde el 7 hasta el 30 de noviembre en la Iglesia de San Francisco

Una de las órdenes más influyentes que se acentaron en la Audiencia es la de los Franciscanos. Desde que en el siglo XVI Fray Jodoco Rique inició la construcción del templo y el convento de San Francisco, su presencia en el desarrollo del país ha sido fundamental, pues han estado encargados de algunos sectores de las bellas artes y la educación quiteña.

Símbolo Franciscano es la exposición que mostrará la iconografía de la Orden de Frailes Menores a través de obras patrimoniales que se han conservado por siglos en el convento franciscano de Quito. El público podrá observar símbolos como la representación del serafín, los estigmas y los atributos y entender el significado de su uso en las obras de arte.

5. EL VESTIDO BARROCO: REFLEJO DE UNA ÉPOCA

Desde el 7 hasta el 30 de noviembre en el Museo de la Ciudad

El período barroco es, ante todo, una época visual, donde las imágenes, las formas y los colores tienen un propósito específico. Incluso la vestimenta es un ejemplo de la significación simbólica de la época, del juego icónico barroco. Así, un indígena no podía vestirse como un criollo o como un español, ni ellos como indígenas o esclavos, pero sí existía un traslado de elementos en la vestimenta de cada grupo, lo que produjo nuevas construcciones sociales en la Audiencia.

En *El Univeso Barroco Iberoamericano – Quito*, el Museo de la Ciudad presenta la exposición *El vestido barroco: reflejo de una sociedad*, que mostrará piezas para acercar al público a las connotaciones de la vestimenta de la Colonia. La muestra estará abierta en el antiguo Hospital San Juan de Dios, que funcionó desde 1565 hasta 1974, y que ahora se convirtió en uno de los mejores museos de Quito.

6. IN NÓMINE IESU

Desde el 7 hasta el 30 de noviembre en la Iglesia de la Compañía de Jesús

Desde que en 1586 los jesuitas llegaron a la Audiencia de Quito, varios ámbitos importantes del país tomaron otro rumbo. El arte, las ciencias, la arquitectura y, sobre todo, la educación, estuvieron en sus manos, por lo que fueron ejercieron un gran poder sobre la sociedad. Sin embargo, en muchos sectores, su influencia sigue vigente; pero ¿qué es lo que les permite seguir siendo un pilar para nuestra sociedad?

La exposición In Nómine Iesu: los jesuitas en el Ecuador, pretende, bajo una muestra histórica, explicar cuál y por qué ha sido la importancia de la orden en el país.

CONFERENCIAS ACADÉMICAS

1. PROCESIONES DE SEMANA SANTA

10 de noviembre en la Academia de la Lengua, a las 19h00.

Las procesiones han sido parte de las liturgias religiosas de casi todas las culturas. Al establecerse el cristianismo en América, esas formas de plegaria se adaptaron en toda la sociedad colonial, en contextos urbanos y rurales. ¿Pero cómo se configuraban estas expresiones en la época del barroco quiteño? Jorge Moreno expondrá las características de estas tradicionales manifestaciones.

2 ARQUITECTURA BARROCA EN QUITO

13 de noviembre en la Academia de la Lengua, a las 19h00.

Con la llegada de los jesuitas en 1586, se potencializó el uso del barroco en Quito. La construcción de su templo, iniciada en 1605, es un referente indiscutible sobre el estilo, por lo que la Compañía de Jesús se convirtió en el modelo a seguir. En la ciudad, aparecieron bóvedas de cañón corrido, cúpulas de media naranja, retablos con columnas salomónicas y una profusa decoración que invadía todo. El arquitecto Alfonso Ortiz profundizará sobre el tema.

3. LITERATURA BARROCA

20 de noviembre, en la Academia de la Lengua, a las 19h00.

En Quito de finales del siglo XVI, el Barroco florecía en las artes visuales con tal riqueza y con rasgos tan peculiares que se llegaría a

hablar de la Escuela Quiteña. Pero tan rica como esa manifestación del espíritu barroco es la que aparece en literatura. La oratoria sagrada se convirtió en un capítulo importante del periodo hispánico en América, al ser Juan Bautista uno de los mayores líricos de la época. Hernán Castelo ampliará los conceptos de la literatura en la época del barroco quiteño.

4. EL TEJIDO QUITEÑO: UNA TRADICIÓN BARROCA

21 de noviembre en la Academia de la Lengua, a las 19h00

Parecía ser que los únicos protagonistas del barroco quiteño son los hombres. Sin embargo, las mujeres tuvieron un gran papel que ha sido silenciado durante siglos: el tejido. Elaborado en secreto y como una actividad de oficio, los trabajos textiles muestran el detalle del barroco en su mínima expresión. ¿Cómo lo hacían y qué representa? Iván Cruz tratará el tema a profundidad.

5. MÚSICA BARROCA

24 de noviembre en la Academia de la Lengua, a las 19h00.

Aunque el barroco quiteño destaca por su producción en las artes visuales, la música jugó un papel muy importante, pues era una herramienta de evangelización que permitía la participación no solo del artista, sino del pueblo. ¿Quiénes fueron sus mayores exponentes y cuál fue el contexto en el que se desarrolló? Bruno Sáenz responderá estas preguntas y ampliará el tema.

6. LOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE EL INFIERNO EN LA PINTURA DE HERNANDO DE LA CRUZ

26 de noviembre el evento será en la Academia de la Lengua, a las 19h00.

En 1629, Hernando de la Cruz, guía espiritual de Mariana de Jesús, pintó un cuadro de gran formato sobre el Infierno para la iglesia jesuítica de Quito. El lienzo se colocó a la entrada del templo, frente a la gloria de los predestinados, pintada por el mismo autor. Susana Rocha explorará el contexto de producción y circulación de la imagen infernal, así como el contexto quiteño de la época.

CLAUSURA

28 de noviembre en el Boulevard 24 de Mayo, a las 19h00.

Para finalizar los eventos de *El Universo Barroco – Quito*, el Instituto Metropolitano de Patrimonio, ha organizado una verdadera fiesta barroca. En un solo escenario, se juntarán la *Banda de Pueblo 24 de Mayo y Electrobandas*. La tradicional banda de pueblo, creada en 1900, se unirá al proyecto Electrobandas, que involucra a dos tipos de música que parecerían opuestos: la electrónica y la música de banda de pueblo.

Además, vacas locas y fuegos pirotécnicos animarán el cierre de este evento.

OFERTA GASTRONÓMICA



YAHUARLOCRO

Deliciosa opción vegetariana preparada con productos de primera: carne vegetal, papa, maní, ajo, cebolla y hierba buena, (carve con tinturado con jugo de remolacha) sangre vegetal, aguacate, tomate y cebolla.

Junín s/n y Manuel Jijón, en la cuchara al final de la calle Junín • **Tel:** 2 2951713
lacucharadesanmarcos.blogspot.com



ROSETO QUITEÑO

Bebida típica quiteña: una mezcla de variedad de frutas exóticas y mote finamente picado.

TAMAL QUITEÑO

Preparado con harina de maíz, relleno de pollo y legumbres, servido con salsa de ají de pepa de sambo.

TRILOGÍA DE POSTRES TRADICIONALES

Espumilla de guayaba, arroz de leche e higos con queso.

García Moreno N5-16 y Chile esq.
Tel: 2 2510 777
www.plazagrandequito.com



LOMO CANTUÑA

Especialidad de la casa: lomo fino de res y langostinos al grill, bañado en una salsa de mariscos, acompañado de papa chaucha, patacones y vegetales al grill, servido en una parrilla ardiente.

García Moreno N6 52, Entre Olmedo y Mejía • **Tel:** 2 228 0830
www.hotelpatioandaluz.com



PESCADO AL MIGNON

Plato de la cocina de la casa, parte de la nueva marca culinaria de Quito.

Esta es una propuesta fusión, hecha con pescado dorado, queso maduro, jamón y tocino ahumado, cocido en olla gruesa con agua y maridado preferentemente con vino Carménère o similar. Además, encontrará muchos deleites gastronómicos en la Octava de Corpus, y podrá admirar más de ciento treinta obras de arte y una decoración barroca contemporánea.

Calle Junín E2-164, Plaza de San Marcos
Tel: 2 952989
www.octavadecorpus.com



LOCRO QUITEÑO

Delicioso locro que antiguamente se elaboraba con tres tipos de papas de nuestra serranía, la papa chola, la papa cecilia y la papa chaucha. A partir de la conquista española, se lo sirve acompañada de queso tierno y aguacate.

SECO DE CHIVO

Auténtico seco de chivo, marinado en hierbas y especias tradicionales, se lo sirve acompañado de papas cocidas, arroz amarillo, ensalada fresca y aguacate.

Calle García Moreno N2-60 y Sucre, Casa Museo María Augusta Urrutia **Tel:** 2 584173
sanignacionrestaurant@hotmail.com



PUCHERO DE CERDO

Una sopa que nace en la época barroca, elaborado a partir de manitas de cerdo y fréjol, servido en paila de bronce como utensilio aromatizado con hierva buena.

SECO DE CHIVO

Una fusión de sabores combinados entre carne de borrego, tomate, chicha para deleitar al paladar, acompañado de arroz amarillo ensalada, papa cocida y aguacate.

EMPANADA DE VIENTO

Elaborada con harina, huevos, rellena de queso frita en paila de bronce y servida con un mantel de hoja de achira.

Calle Chile OE-422 y Venezuela C. C. Palacio Arzobispal, Patio Cultural, Local 11, Planta Baja
• **Tel:** 2 511821
www.notansanto.com

RUTAS TURÍSTICAS

■ RUTA 1

- 1 INICIO CARMEN BAJO
- 2 VISITA A EXPOSICIONES: (OPCIONAL)
EL TEJIDO QUITAÑO "UNA TRADICIÓN
BARROCA " - "EL BELÉN"
- 3 RECORRIDO POR LA CALLE VENEZUELA
- 4 FACHADA DEL ANTIGUO HOSPITAL MILITAR
- 5 2DA. PORTADA DE LA CATEDRAL Y LA TORRE
- 6 IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

◆ RUTA 2

- 1 INICIO CARMEN ALTO
- 2 VISITA A EXPOSICIONES: (OPCIONAL)
"PLATERÍA QUITAÑA"
- 3 FACHADA DE LA CAPILLA DEL ANTIGUO
HOSPITAL SAN JUAN DE DIOS
- 4 RECORRIDO POR LA CALLE ROCAFUERTE:
ELEMENTOS DE FIESTA BARROCA
- 5 IGLESIA DE SANTO DOMINGO
(CAPILLA DEL ROSARIO)

▲ RUTA 3

- 1 INICIO FACHADA DEL ANTIGUO HOSPITAL
DE SAN JUAN DE DIOS
- 2 ARCO DE LA REINA
PLAZA DE SANTA CLARA (PORTADAS)
- 3 RECORRIDO POR LA CUENCA
- 4 SAN FRANCISCO: CAPILLA DE LOS DOLORES
Y LA VIRGEN APOCALÍPTICA

● RUTA 4

- 1 CONVENIO DE SAN AGUSTÍN (SALA CAPITULAR
- SERIE DE MIGUEL DE SANTIAGO)
- 2 AVANZA POR LA PLAZA GRANDE
IGLESIA DEL SAGRARIO
(MAMPARA DE LEGARDA)
- 3 AVANZA POR LA GARCÍA MORENO
- 4 IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS
(CUADRO DEL INFIERNO, CAPILLA
DE SAN JOSÉ - 1ERA ESCUELA DE ARTES)
- 5 SALA DE GRADOS
- UNIVERSIDAD SAN GREGORIO

Mayor información: Tienda El Quinde Venezuela y Espejo (Palacio Municipal)
Telf: 2283480 **Correo:** tiendaelquinde@quito-turismo.gob.ec



