

Primer conjunto de imágenes de ciudades de la Provincia Jesuítica de Quito (1718)

First Set of Urban Images from the Jesuit Province of Quito (1718)

Daniel Schávelzon* <https://orcid.org/0000-0002-9820-2748>

Resumen: En el año 1718 se imprimió en Quito una lámina -llamadas *folio*-, en que se anunciaba la presentación de una tesis en la Universidad Gregoriana. Si bien el tema era teológico, el dibujo con que era difundido el evento llevaba alusiones significativas a la tarea geográfica de los jesuitas en la región: el rey les otorgaba un plano, el primer mapa del Amazonas que había sido publicado poco antes, y once imágenes de ciudades de la Provincia Jesuítica de Quito. Si bien esquemáticas por su tamaño, son en su mayoría las primeras imágenes que existen de dichas ciudades presentadas en una especie de álbum regional. Dado que las láminas originales que sobrevivieron no pueden ser encontradas, el hallazgo de un relevamiento fotográfico hecho en la década de 1940 resulta de interés para repensar su significado, a la vez que difundir estas vistas. El conocimiento del territorio y su apropiación mediante la gráfica puede entenderse en el contexto urbano de construcción de la identidad mestiza afirmada en la religión.

Palabras clave: vistas urbanas, imágenes de ciudades, arte barroco, Ilustración.

Referencias espaciales y temporales: Quito, Real Audiencia de Quito, Ecuador, siglo XVIII

Abstract: In 1718, a sheet called *folio* was printed in Quito announcing the presentation of a thesis at the Gregorian University. Although the subject was theological, the drawing that was used to publicize the event contained significant allusions to the geographical work of the Jesuits in the region: the king gave them a map, the first map of the Amazon that had been published shortly before, and eleven images of cities in the Jesuit Province of Quito.

* Centro de Arqueología Urbana, Universidad de Buenos Aires, Email: danielschav@gmail.com.

Although schematic due to their size, they are mostly the first images that exist of these cities presented in a kind of regional album. Since the original sheets that survived cannot be found, the discovery of a photographic survey made in the 1940s is of interest in rethinking their meaning, and widespread the views. Knowledge of the territory and its appropriation through graphics can be understood in the urban context of the construction of the mestizo identity affirmed through religion.

Keywords: urban views, images of cities, baroque art, Illustration, baroque art, Illustration

Spatial and temporal references: Quito, Real Audiencia de Quito, Ecuador, 18th century.

Recibido: 09-01-2025. **Aceptado:** 24-01-2025. **Publicado:** 05-02-2025.

Daniel Schávelzon es doctor en restauración de monumentos en la UNAM, México. Director del Centro de Arqueología Urbana de la Universidad de Buenos Aires, ex Investigador Superior del CONICET Argentina. Ha fundado diversos centros de estudios en América Latina, como a su vez editado varios libros y artículos sobre arqueología de las ciudades y su historia. Trabaja en temas de conservación patrimonial e historia del arte. Ha recibido becas como la Guggenheim por su trabajo por el patrimonio cultural.

Cómo citar: Schávelzon, D. (2025). Reimágenes de ciudades de la Audiencia de Quito (1718). *Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 12, 1-24. DOI: <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v13.48114>



Obra protegida bajo Licencia Creative Commons Atribución: **No Comercial / Compartir Igual** (*by-nc-sa*) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ihs/index>

Presentación

El 14 de junio de 1718 el jesuita José Álvarez informó públicamente, mediante una lámina impresa -también conocidas como *pliegos*-, que defendería una tesis sobre *De statu innocentiae* (la llamaremos *Tesis* en adelante) frente al padre Juan de Narváez, procurador de provincia y profesor de Sagrada Escritura en la Universidad de San Gregorio de Quito. La lámina, que medía 32 por 43 cm, había sido grabada magistralmente en estilo barroco europeo, una manera tradicional de difundir estos eventos llegada de los jesuitas del norte europeo (Rice, 2015, Vargas, 1965a). Para imprimirla trabajaron dos artistas reconocidos: Nicolás Javier de Goríbar (Vargas, 1944, 125-127 y 1964, 106-109) para dibujarla -en base al diseño del jesuita Juan de Narváez- y Miguel de Santa Cruz que hizo el grabado (Vargas, 1964, 107) y figura en los catálogos de la Orden como "pintor" (Piñas Rubio, 2008, 139).

Más allá de las inscripciones e imágenes que luego detallamos, el aporte significativo de esa hoja impresa fue que como adorno le agregaron once imágenes de ciudades: Popayán, Ambato, Guayaquil, Panamá, Quito, Latacunga, Ibarra, Cuenca, Loja, Riobamba y Pasto. Eran las ciudades y poblados más importantes que abarcaba la *Provincia Iesuitica Quitensis*, en gran medida coincidente con la Audiencia de Quito. Eso transformó la lámina en la primera representación de la mayoría de esas ciudades, incluyendo algunas que luego fueron destruidas por terremotos totales o parciales cambiando su fisonomía. Fue un primer *álbum* de imágenes de ciudades. Quienes hicieron los dibujos no sabían de cartografía, pero eran buenos artistas de su siglo y lo que realizaron fueron dibujos que querían mostrar el desarrollo territorial de los jesuitas y la presencia central de sus iglesias en las ciudades, no intentaban copiar lo que veían sino transmitir la gloria y logros alcanzados desde su establecimiento. Pero obtuvieron mucho más que eso: son el primer conjunto de imágenes de ciudades de un enorme territorio. ¿Influyeron para que poco más tarde se hicieran tantas imágenes más? Imposible saberlo, pero después los planos y las vistas comenzaron a ser parte de la producción cultural de todo el continente.

No sabemos cuántas hojas impresas hubo de esa lámina, aunque siempre eran pocas, ni está claro dónde se la imprimió, aunque en la lámina dice que en Quito, tema que hace tiempo se discute (Vargas, 1965b, 299). Es posible que haya sido hecha con un tórculo para hacer estampas en poder de los jesuitas, ya que la primera imprenta llegó años más tarde. La costumbre era hacer pocos ejemplares y como ejemplo sabemos que del plano del río Marañón que hizo el padre Fritz y grabó y estampó De Narváez en 1707, se hicieron cuatro ejemplares, pese a su obvia importancia según lo describe la Biblioteca Digital Hispánica¹.

De este se tienen noticias de dos copias que han sobrevivido, aunque una de ellas ha desaparecido hace pocos años de su biblioteca, la otra está seguramente en el Ecuador, aunque sin identificar al propietario². La lámina perdida fue la que había sido estudiada por el padre Guillermo Furlong en 1938 y editada en 1941, y cuya descripción se incluyó en una antología sobre el arte de la ciudad de Quito (Furlong, 1941, 47-49, en Enríquez, 1938-1941-II, 1). No ha habido más noticias de la existencia de esa lámina ni de gran parte de su biblioteca que estaba en el Colegio del Salvador en Buenos Aires. Los documentos que le

¹ En: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000252994>

² La lámina ha sido facilitada por Alfonso Ortiz Crespo, de Quito, a quien agradecemos la gentileza. Ha sido publicada en baja resolución por M. A. Vásquez Hahn, 2015, 126.

pertenecieron han ido desapareciendo desde su muerte en 1974. Él escribió en su presentación que “Consérvase en la Biblioteca del Colegio del Salvador, Buenos Aires” (Furlong, 1941, 47). Hoy en día la responsabilidad se diluye entre la Universidad del Salvador (que indica que no lo tuvo nunca) y el Colegio del Salvador (que no contestan ni hay acceso). Es muy probable que haya sido de esa lámina que se tomaran las fotografías que aquí se publican.

Una tercera copia pareciera que fue llevada a París por Charles Marie de La Condamine y su grupo de científicos, naturalistas y aventureros (Garcés, 1977). Estuvieron y trabajaron en la ciudad de Quito entre 1735 y 1744 en una misión para medir el meridiano terrestre y él citó la lámina, aunque no la reprodujo. Fue la primera expedición al interior del continente autorizada por el rey de España, y un evento importante en la introducción de la Ilustración europea en la ciencia y su contacto con la intelectualidad local. Un momento trascendente en la historia de la cultura americana (Thurner, 2020). La comisión hizo estudios significativos y entre sus recorridos estuvo el reconocimiento del río Amazonas hasta el Atlántico de lo que sólo existía un plano anterior, el que en forma simplificada fue incluido en la lámina que estudiamos. Se destacaron no sólo por su trabajo específico sino también por haber descubierto la quinina -en realidad le dieron *cientificidad* a lo conocido empíricamente-, y con eso se logró difundir la cura para la malaria/paludismo (Rodas Chavez 2003). Además, llevaron la vacuna contra la viruela y la inocularon. La Condamine publicó en su libro otra lámina similar a la antes descrita, también una tesis de los jesuitas, hecha por la misma mano. Seguramente fue también grabada por Santa Cruz, ya que no es un trabajo improvisado. Esa impresión era relativa a un evento ocurrido el primero de junio de 1742 al que asistieron los miembros de la comisión: la presentación en la Universidad de la tesis del padre Carlos Arboleda en honor de la misión internacional. La lámina representaba a Minerva y unos angelillos que jugaban con los instrumentos de medición. El presidente de la Real Audiencia era Dionisio de Alcedo y Herrera, un hombre ilustrado propenso a ayudar a la ciencia interesado en las vistas urbanas, de la que mandó hacer la de Quito en 1743 (Alcedo y Herrera, 1946. Andrien, 1995). Con la misión francesa viajaron dos cartógrafos excelentes, exploradores e investigadores naturalistas de la nueva generación española: Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1992) que harían aportes sustantivos para la cartografía ortogonal que manejaba los ejércitos y en especial la marina en ese siglo.

Una casualidad me llevó a encontrar en Buenos Aires las fotografías de los once planos de la lámina de 1718, hechas con suficiente tamaño como para observar sus detalles. No sabemos quién tomó las fotos ni a qué copia de la lámina original se lo hizo, posiblemente a la de Furlong, pero sí sabemos que pertenecieron a Adolfo Díaz³ quien debe haber hecho estas tomas en la década de 1940, fecha que se deduce por otras fotografías de su colección.

La lámina de la *Tesis quiteña* de 1718

La información que decoraba la presentación de la tesis de Álvarez terminó siendo más importante que su presentación; quizás su autor no se imaginó que para el futuro los

³ Es posible que se trate de Rodolfo Ruiz Díaz (1920-1988), artista, pintor y crítico de arte de Buenos Aires. Se radicó en Mendoza en 1953 en donde enseñó Literatura y Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuyo.

dibujos de las ciudades serían los que cruzarían los siglos, más que el pensamiento teológico que se discutía.

La plancha había sido grabada en excelente calidad y en origen fue dibujada y escrita en el papel por Juan de Narváez y luego grabada por Nicolás Goríbar y Miguel de Santa Cruz, aunque no tenemos claro qué hizo cada quien. Seguramente Narváez hizo el diseño del conjunto y dibujó el plano del Amazonas del centro de la hoja; por eso la cartela dice que fue quien *ideó* la lámina. Ésta tiene tres secciones. Primero, la dedicada a exaltar al rey y a los actores del evento. El joven rey Ludovico/Ludwig (Luis I) está sentado en su trono en realidad antes de haber asumido, lo que hizo en 1724 para fallecer poco más tarde, a los diecisiete años. A su lado hay varias alegorías: a la justicia, la piedad, la caridad, la fortaleza y un inquisidor con una espada detrás de su cabeza, entre otras. Al pie, a la izquierda, está la imagen de América con su carcaj de flechas, arco y plumas en el tocado. A la derecha un jesuita recibe -o entrega-, de manos del rey, un mapa, el que si bien es geográfico no es el del Marañón que se muestra debajo. Puede interpretarse como que el rey le entrega a la Orden la posesión de una zona de tierras determinadas, que son las que se describen e ilustran. La Tesis podría o no ser importante al discutir la inocencia del hombre ante Dios, pero la imagen certifica la posesión de los jesuitas de la mitad de Sudamérica.

El plano ubicado al centro fue una simplificación del gran mapa del río Amazonas (Marañón) hecho por el padre de origen checo Samuel Fritz en los años 1689 y 1691 en que misionó en la zona (Edmundson, 1922. Días Loureiro, 2012). El mapa quedó inédito hasta que De Narváez lo grabó para publicarlo y hacerlo famoso. Al parecer lo hizo primero en una hoja pequeña en 1707 y ya citamos que en cuatro copias, y fue pasado luego a mayor tamaño en 1717, midiendo 1.19 x 0.45, que fue la versión publicada en Francia y que luego se difundió ampliamente.

Los autores cuyos nombres figuran al final de la lámina fueron los citados Nicolás de Goríbar y Miguel de Santa Cruz. El primero de ellos no pintaba arquitectura ni hizo motivos cuyos fondos no fuesen elementos de la tradición clásica europea. Eran los temas habituales ubicados en la parte posterior de las imágenes religiosas, como ruinas, iglesias o columnas, lo que abunda en la serie de los profetas y otras obras que están en la iglesia de La Compañía y en San Francisco, pero no hizo vistas de ciudades. El grabador, Miguel de Santa Cruz o Miguel de la Cruz, permanece a la espera de mayores datos sobre su biografía. Un detalle interesante es que Goríbar fue discípulo de Miguel de Santiago que hizo las primeras vistas de Quito hacia 1650, en cuadros religiosos en que se mostraba el traslado y el milagro de la Virgen (la del Quinche y la de Guápulo), basadas en la realidad circundante (Ortiz Crespo, 2005). El objeto no era mostrar la ciudad en sí misma, sino como trasfondo de historias sucedidas en su entorno y que se quiere mostrar que fueron sucesos históricos verdaderos y cercanos al observador. Pero se relacionaban con Quito, existían en la imagen, pero también era necesario que se incorporaran a la capital. Se ha interpretado este fenómeno naciente en mitad del siglo XVII, el que fue creciendo durante un siglo y del que estas vistas forman parte, como soporte de la construcción de la identidad urbano-mestiza quiteña primero y luego de la nación en el siglo XIX (Kennedy Troya, 1993, 2002, 2015). Era mostrarse a sí mismos, destacarse, estar incluidos, compararse con otros, que llegaran procesiones y milagros producidos en lugares cercanos que se consagraban en la medida que pasaban a formar parte de la gran ciudad cabecera (Fernández Salvador, 2007. Kennedy Troya, 2015).



Fig. 1. Lámina impresa en 1718 en la que se incluyeron las once vistas de ciudades de la Provincia Jesuítica de Quito (Gentileza Alfonso Ortiz Crespo, Quito).

El gran proyecto jesuita de consolidar la imagen de la existencia de una nación criolla llegó pocos años más tarde con la obra del padre Juan de Velasco y la creación del mítico

Reino de Quito. Con él se concretó la idea de enfrentarse a España desde el exilio sosteniendo la existencia de un mundo aborigen previo a la conquista, en nada diferente de lo que otros de sus compañeros escribirían sobre México y otros lugares de América. Fundó una idea que aun algunos persiguen, que al ser escrita logró desempeñar un papel político que llevaría a la creación de la nueva nación ecuatoriana (Salazar, 1995. Silva Chavaret, 2004. Benavides 2009. Barrera 2012).

Regresando a la lámina, en ella hay tres grandes cartelas en latín que completan el conjunto: una sobre el rey, otra sobre la Orden y la tercera sobre la tesis que se iría a presentar. Las cartelas, y los enmarcados de las imágenes de las ciudades son característicos del arte barroco, rococó en realidad, típico de la época y la influencia alemana y en particular de las tesis de Ausburgo que han sido estudiadas (Rice, 2015). Es una obra compleja en su mensaje ya que, si bien se trata de la defensa de una tesis de teología, el tema dominante es la provincia jesuítica de Quito (coincidente con la Real Audiencia) y el río Amazonas con sus afluentes. Destaca la importancia de la geografía apañada por el Rey en persona: mapear era conocer, conocer era apropiarse. La lámina muestra el conocimiento científico en esa época de pleno Racionalismo camino a la Ilustración. La lámina, finalmente, justificaba el dominio jesuítico sobre un inmenso territorio americano que unía ambos océanos.

Planos, vistas e ilustraciones: las tradiciones americana y europea

Existen muchas formas de ver y de representar una ciudad, un poblado, un territorio. Toda representación es un conjunto de convenciones compartidas, que se hace con un propósito determinado. Esos dos elementos parecerían ser los definitorios: las convenciones y el propósito.

Las convenciones son numerosas y variaron en tiempo y cultura: si dos líneas paralelas son un camino, para un azteca debían incluir dibujos de pies, lo que indicaba su uso y dirección, y ese recorrido implicaba un propósito de la acción y a la vez explicaba el motivo para el cual fue hecho el plano. Esas mismas dos líneas paralelas, cortadas por otras menores en forma perpendicular, nos indican a nosotros hoy en día que se trata de un ferrocarril. Y la existencia de ese tren nos habla de la importancia del sitio, incluso un recorrido de superficie sin obstáculos, entre tantas posibilidades. Todas eran y son convenciones sobre lo que tanto se ha escrito.

Según una clasificación reciente producto de estudiar cientos de planos e imágenes urbanas, europeas y americanas, fue posible determinar dos tipos o conjuntos: las que llamaron “corográficas” y las “comunicentricas” (Kagan, 1998). Las primeras intentan, o intentaron, plasmar un espacio de la manera más fiel posible ya que ese ha sido el objetivo principal, son básicamente los planos estandarizados. Por supuesto que cada cultura tuvo su propia valoración de qué era una representación fiel de la realidad y de cómo se la dibujaba. Europa optó desde el siglo XVI por considerar como *científicas* las vistas ortogonales, que denominadas “planos” usan una palabra clara en su significado, es decir que fueron hechas mirando a 90 grados. Son plantas horizontales en donde hasta la topografía se dibuja con convenciones. La otra opción, la *vista*, era esencialmente valorativa, un conjunto de significados que servía para representar elementos, lugares, personas, sucesos, hechos históricos. Hoy

entendemos que hubo en América una simbiosis de ambas tradiciones que llegó hasta el inicio del siglo XIX. Resulta interesante que en ambos continentes hubo las dos, planos y vistas que, aunque diferentes entre ellas, tuvieron el mismo sentido y fueron usadas de la misma manera.

Entre las imágenes hay otra opción: la vista urbana o arquitectónica hecha como arte, como hecho estético, lo que desde el siglo XV tomó importancia en Europa. No era su objetivo lo que se dibujaba sino el cómo se lo hacía, la belleza misma de la imagen.

El siglo XVI, cuando Europa entró en América, era un momento de grandes cambios en las representaciones de ciudades producto del Renacimiento. Dejando de lado el arte cuya función era generar placer estético, se separaron las dos tradiciones que describimos, el plano y la vista. Si bien muchas veces se cruzaban, se definieron rápidamente. Al plano tal como lo concebimos hoy, o el mapa si es un territorio, comenzó quizás con la vista de la ciudad de Imola hecha por Leonardo da Vinci en 1503. La idea de dibujar viendo los techos y tratando de ser lo más ajustado posible a una escala gráfica predeterminada, se difundió rápido para usos militares y administrativos, incluso para usos políticos locales, y su auge llegó con el Racionalismo. Un plano en cambio, su grado de detalle, era un secreto porque permitía una invasión o la captura de una ciudad, y sólo se hicieron y publicaron en forma sistemática desde el siglo XVIII con la apertura cultural introducida por los Borbones.

Las *vistas caballerías* eran lo habitual, y se entendía que era una mirada hecha desde baja altura, desde un caballo, elevadas unos 10 o 15 grados, lo que permitía ver en profundidad una ciudad, aunque hubiera que deformar un poco la perspectiva. A unos 45 o 50 grados (*vista a vuelo de pájaro*) la imagen de una superficie amplia era completa, pero si bien permitía captar grandes espacios deformaba mucho el conjunto. La primera vista de Quito hecha por orden de Alcedo en 1743 será precisamente una de esas vistas, magnífica pero no exacta, pese a que cualquiera entendía cada lugar de la ciudad y su relación con el resto. Incluso sus características principales o edificios y plazas, o al menos lo que se quería transmitir: la vista permitió decidir qué se incluía y qué no, se podía ser arbitrario, mientras que si se lo hacía el plano se lo considera un error (muchas veces intencional). Para hacer la vista de Quito se buscó la mejor posición en los alrededores, es decir mirando desde el Sureste hacia el Noroeste, no importando los puntos cardinales los que siempre podían forzarse un poco. A su vez ninguna de ambos, sean planos o vistas, fueron como los planos fundacionales, es decir abstracciones administrativas para repartir solares hechos antes de que la ciudad existiera.

Poco a poco se establecieron normas de representación, especialmente con la Ilustración, y los planos fueron considerados como verdades. La vista en cambio será una forma de comunicación casi literaria, una descripción que se podrá usar para cualquier cosa que interese: incluirá lo esencial, valores, detalles, edificios o monumentos, o las iglesias de la orden que se quiera destacar. Serán uno de los mecanismos para mostrar algo y ocultar, o dejar de ver otra cosa: las ciudades se verán regulares, sin chozas, sin hacinamientos, o a la inversa. En ellas se destacará lo considerado identitario, digno de ser enviado al rey en España para lucir los logros o progresos de algún funcionario de turno, o para aportar a un juicio o polémica, y más que nada para narrar historias religiosas. Y funcionó tan bien que un par de siglos después se creyó que esas vistas mostraban la realidad, que una ciudad era como la ilustraron (Cehopu, 1989. Aguilera Rosas y Moreno, 1993).

Los antecedentes

La tradición americana era diferente a la europea y había diversas maneras de representar la arquitectura, la ciudad y el espacio: maquetas como las dos de fortificaciones que le llevaron a Pizarro, las esculpidas en piedras, las hechas en cerámicas o pintadas en paredes, los planos en lienzos, en códices, decenas de imágenes que mostraban pueblos, regiones, la propiedad de una comunidad, en las que algo importaba más que otra cosa y eso era lo que se destacaba. Obviamente no dejaban de ser resultado de convenciones como toda imagen que intentaba mostrar algo. Cada representación fue objetiva para su cultura. Por eso durante dos siglos convivieron las tradiciones indígenas y europeas: por lo general eran similares a las precolombinas, a las que se les agregaban inscripciones o detalles españoles como una iglesia, una capilla o un texto. Eran vistas hechas con la intencionalidad de mostrar algo, al grado que los lienzos de tierras en México o Ecuador, hasta fines del siglo XVIII, tenían valor legal para demostrar propiedad como si fueran una escritura hecha ante escribano. En las ilustraciones de Guamán Poma se dibujó varias ciudades, a cada una se le hizo el detalle que las caracterizaba y que él consideraba importante: la caída de cenizas de un volcán o el estar trazada en cuadrícula, las que destacaban por sus barrios indígenas o por un edificio importante, y cuando no supo qué poner las hizo iguales entre sí con la iglesia, la plaza y casas alrededor. Su mapamundi americano no tenía norte ni sur, tenía un paralelo de genealogías venerables fundacionales, la española y la peruana, y el mar al frente con sus puertos y los pueblos en función de su producción, en especial la minera. La ubicación espacial era relativa a su propia concepción del espacio, con el Cuzco como centro y todo se relativizada en función de sus conocimientos. No eran tan diferentes a los primeros portulanos a los que se le iban agregando datos con cada viajero que los transmitía en un originalmente universo vacío (Poma de Ayala, 1980).

En América hubo, hasta el inicio de la construcción de las nuevas imágenes nacionales hacia 1800, una reducida presencia indígena o de lo indígena, en especial en obra cultu-rana, europea o europeizante. Hubo grandes pinturas que dieron testimonio de la realidad: tal es el caso del virrey Francisco de Toledo, quien mandó pintar dos vistas del Cusco. Allí, durante el siglo XVII, surgió una escuela de maestros, varios anónimos, que difundieron composiciones narrativas, entre ellas la serie de la parroquia de Santa Ana que se le atribuye a Diego Quispe Tito hacia 1680, o la serie de la entrada del virrey Morcillo en el Perú obra de Pérez de Holguín de 1716, incluyendo elementos arquitectónicos. Dos lienzos de la iglesia de la Compañía del Cusco, de artistas anónimos, muestran las bodas del gobernador de Chile, Martín de Loyola, con una princesa indígena, al igual que la Procesión de Corpus, saliendo de la catedral del Cusco que muestra parte de la ciudad. Pero la arquitectura era un telón de fondo que reproducía monumentos, edificios y plazas para glorificar a ciertos personajes. Lo mismo sucedió en parte de la pintura de México, Guatemala, Nueva Granada o Potosí. Incluso hubo casos en que los artistas mostraron edificios en el fondo de sus cuadros hechos con volúmenes cúbicos, con grandes sillares tipo incásicos, con techos planos o de tejas, vanos pequeños y carentes de ornamentación, incluso alguna escena de cantería. En la arquitectura popular se pintó en las paredes algunas vistas de ciudades con templos, plazas y arquitectura civil siempre con la idea de mostrar los edificios en función de su significación y simbolismo.

En Ecuador la simpleza de las representaciones rurales usadas en los pleitos, están llenas de información notable: sea porque había que mostrar los efectos de un terremoto o el desvío de un cauce de agua, o como en Cuenca en que por una disputa una vista del centro de la ciudad definió cada casa y su propietario en 1729 (Albornoz Ventimilla, 2008. Espinoza 2015) y así hay varios ejemplos en el Archivo Nacional de Historia, pero generalmente de la segunda mitad del siglo XVIII.

Guayaquil fue una ciudad que generó planos y vistas desde el siglo XVI dada su situación como puerto, a lo que se le sumó sus traslados hasta 1693. Eran planos necesarios para militares y marinos. Incluso la isla de La Puná, ya en ese tiempo con varias casas, fue mostrada como un conjunto de viviendas, aunque en un grabado de 1633 aparece toda rodeada de una especie de muralla. Pero Guayaquil, antes de 1718, solo fue mostrada en un dibujo anónimo y sin fecha, como parte de la bahía, como un conjunto de construcciones ubicados como si estuvieran en un sobre un cerro. Posterior fue el plano y vista de 1740, hecho al parecer por Paulus Minguet encargado por Dionisio de Alcedo y Herrera, el que cubrió una gran superficie en la que se ven las ciudades vieja y nueva, el puente que logró salvar los ríos que cortaban el paso que se hizo en 1710. Se observan fragmentos de murallas y de las iglesias de la ciudad vieja, los que allí quedaron (Hoyos Gálvez y Avilés Pinto, 2010).

Popayán figura en varios planos regionales, pero sin definición alguna. En Guamán Poma se la dibujó con alguna pero esa lámina no era conocida. El escudo de la ciudad, al menos el más antiguo, es un dibujo hecho en 1767 y muestra tres iglesias y seis pequeñas casas en un contexto de pocos árboles y personas, no tan alejado de la *Tesis*. Panamá tuvo un primer plano hecho en el año 1568, aunque la mayoría fueron resultado de la nueva ciudad debido a su traslado en 1673. Pero eran planos y no vistas. Respecto a Riobamba que sufrió terribles terremotos, existe un plano fundacional de 1698 que no va más allá de ser un repartimiento de los solares, un mapa de caminos entre la ciudad y Mocha hecho en 1648 también entra en la sencillez de la transmisión del mensaje principal. Así es que en el Archivo Nacional de Historia en Quito hay vistas territoriales de Colambo, Loja, de 1697, de Otavalo de 1678 entre otras muy pocas anteriores a 1718.

De Loja existe una vista del siglo XVIII, aunque no tenemos la fecha en que fue dibujada, hecha en la tradición mixta de vista-plano con fuerte refuerzo iconográfico, pero no creemos que sea anterior a la Tesis de 1718. Está ubicada en la curia diocesana, pintada en el tríptico de la Virgen del Salto (Estrella, 1995).

Respecto a Quito, la gran ciudad regional, es posible que la imagen más antigua sea un exvoto que fechado por Ortiz para el siglo XVII, que muestra Quito con mucho detalle para ilustrar la llegada de la virgen del Quinche y que se encuentra en ese santuario, y se ve la iglesia, capillas y torres. Pero sería factible que sea posterior a 1718 y que reconstruyera la vista y sucesos de aquella época. También hay una vista del valle de Los Chillos que muestra casas, campos trabajados, caminos y montañas. Lo mismo sucede con un plano del santuario de Guápulo y el camino que desde allí llevaba a Quito y a sitios del entorno, que debe haber sido parte de lo mucho dibujado y pintado por la aparición de la virgen (Monteros Cueva, 2019). Hubo de esa ciudad varios planos ortogonales dibujados en planta, pero todos son posteriores a la lámina que analizamos (Ortiz Crespo, 1990, 2005, 2007). De toda la cartografía se destaca la vista de 1743 hecha por Dionisio de Alcedo y Herrera, una obra

sustantiva del arte de la región. Esa vista era bastante ajustada a la realidad, pintada viendo la ciudad hacia el Pichincha como es habitual en las imágenes de Quito. Al centro está la iglesia de la Compañía con su torre y cúpula. A su izquierda la iglesia de San Francisco con su fachada detallada. A la izquierda parecerían figurar Santa Clara y El Carmen, al frente y pequeño está Santo Domingo. A la derecha se ve la Catedral y el convento de San Agustín (Paz y Miño, 1960).

En síntesis y como conjunto, las vistas de la *Tesis* representan una mirada regional abarcadora, con bastantes detalles, en lo que sería un álbum de ciudades de la región.

Las vistas de las ciudades en la *Tesis*

Las once ciudades que se representaron son similares entre sí y parecería que quienes las hicieron no estaban interesados en mostrarlas en detalle, o no las conocían a todas, salvo remarcar detalle, como colocar a Guayaquil y Panamá frente al agua o destacar las cúpulas de Quito. También podría entenderse que fueron hechas con tan poco espacio y por tantas manos que se optó por lo más simple: los tres que actuaron sobre ellas eran artistas y dos de ellos consumados; pudieron ser obras de arte en miniatura si hubieran querido. Pero no eran cuadros, eran grabados que una vez dibujados los tenía que burilar un especialista.

En América no han sido comunes las vistas de ciudades de segundo o tercer rango, al menos hasta el siglo XVIII, aunque es un tema poco historiado. Sí hubo excelentes pinturas que mostraron hasta el menor detalle a ciudades como México, Lima, Potosí, Guatemala, La Paz. Pero para esas obras hacían falta mecenas que las financiaran, artistas de largas tradiciones pictóricas en el arte no religioso bien arraigada para poder ver lo cotidiano. No cualquiera ni en cualquier lugar podía pintar la entrada de un virrey que mostrara casa por casa el recorrido, con los personajes presentes uno a uno, en telas de gran tamaño, como fue en Cusco el virrey Morcillo. O la construcción de la catedral de México, mercados e iglesias. Eran grandes obras producto de grandes inversiones y capacidades (Schávelzon, 1993). En el caso del plano de Quito hecho en 1743, si bien una vista más sencilla que las citadas anteriormente, se muestran diferencias en el uso de la tierra, las construcciones importantes, la traza cuadrangular y las cabañas dispersas en zonas irregulares. En realidad, el plano mostraba diferencias sociales, pero a la vez exageraba para que en España se vieran méritos propios y ajenos. Los planos o las vistas detalladas no solo permitían conocer y diseñar políticas, también apoyaban pedidos de mercedes reales. Trasmitían mensajes que iban mucho más allá de la imagen representada. Pero las de las *Tesis* serían las primeras hechas de manera estandarizada, y si bien con una intención religiosa, cada una en sí misma muestra la ciudad y no sólo su iglesia.

La primera forma textual de dominación del terreno americano fueron los planos fundacionales: indicaban posesión y futuro. Implicaban que si el nombre de alguien estaba escrito allí tenía la categoría de Vecino y por ende era merecedor de una merced de indios y tierras. Y si por algún motivo fracasaba la instalación, generalmente por rencillas internas, se hacía otro plano diciendo que el nuevo lugar era cercano al anterior pero que era mejor lugar o cualquier otra excusa y se resolvía el tema. Si había población indígena se la obviaba.

Y la desconocían tan bien que hasta el siglo XX no se comenzó a encontrar aldeas y arquitecturas debajo de lo que quedaba de las construcciones del siglo XVI.

Las once vistas publicadas en la lámina de la *Tesis* parecieran haber sido hechas por una misma mano de autor -en realidad fue la del grabador, hubieran o no diferencias entre los dos que las dibujaron-, y son estandarizadas y simple, repetitivas, sin intención de detalles. Las viviendas, sus techos, incluso las iglesias, salvo casos específicos, son resultado de una misma manera de dibujarlas. En realidad, el reducido tamaño no hubiera permitido mucho mayor detalle. En algunos casos la cantidad y ubicación de las torres coincide con la realidad y es evidente la intencionalidad de los autores, en otra no. Casi todo se representa como arquitectura maderera, o es que no encontraron otra manera de mostrar las paredes y techos si no era mediante un esgrafiado fino de rayas paralelas. En algún caso hay un puente que sí existía, o la orilla del mar, o se dibujó una casa pequeña colocada de frente con sus columnitas de la entrada, una torre en particular, pero son imágenes simples, idealizadas. En pocas imágenes aparecen paredes blancas para que parezcan que eran de mampostería. Todo está dibujado de izquierda a derecha (o viceversa), de tal manera que lo que enfrenta al que observa son las medianeras, no las fachadas lo que es peculiar. Una mayor o menor densidad de esas casas alargadas es indicador de que el pueblo era uno mayor que otro.

Lo que se destaca en casi todos los casos (salvo en Latacunga) es el anagrama de los jesuitas colocado en la torre o cúpula más importante. La idea era mostrar los lugares en la región en que ellos tenían iglesias. Lo que no era urbano no figuraba, ni siquiera indicaron en el mapa del Amazonas los sitios de sus misiones, las que eran muchas. Ese esquemático mapa era indicativo de su jurisdicción, o de lo que peleaban para que lo fuera, pero los dibujos fueron para mostrar su presencia en las ciudades.

El niño-rey de la parte central y superior de la lámina de la *Tesis* avalaba al territorio que los jesuitas controlaban, a la vez que la ciencia de la geografía, y por eso les entrega a los jesuitas la cartografía de América. Y ambos están personalizados en las figuras de un sacerdote con el anagrama jesuítico y un indígena con sus plumas y carcaj, ambos colocados en primer plano. Se destacaba que había un plano del norte Sudamérica y que incluso se lucían mostrando todas las ciudades importantes y sus iglesias. Imágenes de ciudades había muy pocas para la época.

1. Ambato (*Hambato*)

La ciudad de Ambato (en aquel momento un poblado) no tuvo iglesia de los jesuitas y si algo se quiso hacer los grandes terremotos lo destruyeron; de la primera ciudad no ha quedado nada visible. De allí que la vista en la lámina de la *Tesis* es la única en que no se destaca una iglesia de esa Orden. Hay dos edificios religiosos, uno con torre⁴ y otra con espadaña, incluso una está ubicada al centro del poblado con puerta lateral y fachada destacada. La ciudad está formada por viviendas largas colocadas de derecha a izquierda, hay alguna construcción no regular indicando que no todo el pueblo seguía la traza cuadrangular,

⁴ Es evidente el uso de convenciones en todos los dibujos de las iglesias que son de una única nave, pero hay diferencias entre las torres -generalmente una-, y las que tienen espadañas, las que eran usadas para colgar las campanas.

y atrás figuran los cerros habituales. Algunas casas parecen tener techo de paja y otras ser de tejas, unas son más regulares que otras, lo que debía reflejar la realidad. En los dibujos fue una de las ciudades más modestas.



Fig. 2. Vista del poblado de Ambato.

2. Cuenca

La *Tesis* de 1718 muestra una ciudad más densa que otras en la que la iglesia de los jesuitas ocupa el lugar central al fondo, y el resto de las torres y campanarios se abren hacia ambos lados. Y si bien hay una torre de mayores dimensiones, seguramente la catedral, el elemento central de la composición es su propia iglesia. Las casas no muestran orden alguno y están trazadas con su forma habitual, alargadas y de frente al espectador.

3. Guayaquil

En la *Tesis*, la ciudad nueva aparece cuadrículada y ordenada, con casas de dos pisos aunque se ve una cabaña sin muros en el frente, con tres iglesias con torres de las que una de ellas era la jesuítica. Las otras posiblemente sean la Catedral y San Alejo aunque no está claro, ya que la iglesia jesuita figura sobre el extremo derecho, es decir más cerca de la ciudad vieja, lo que era cierto. La lámina muestra una ciudad más regular y ordenada que los otros casos ilustrados.

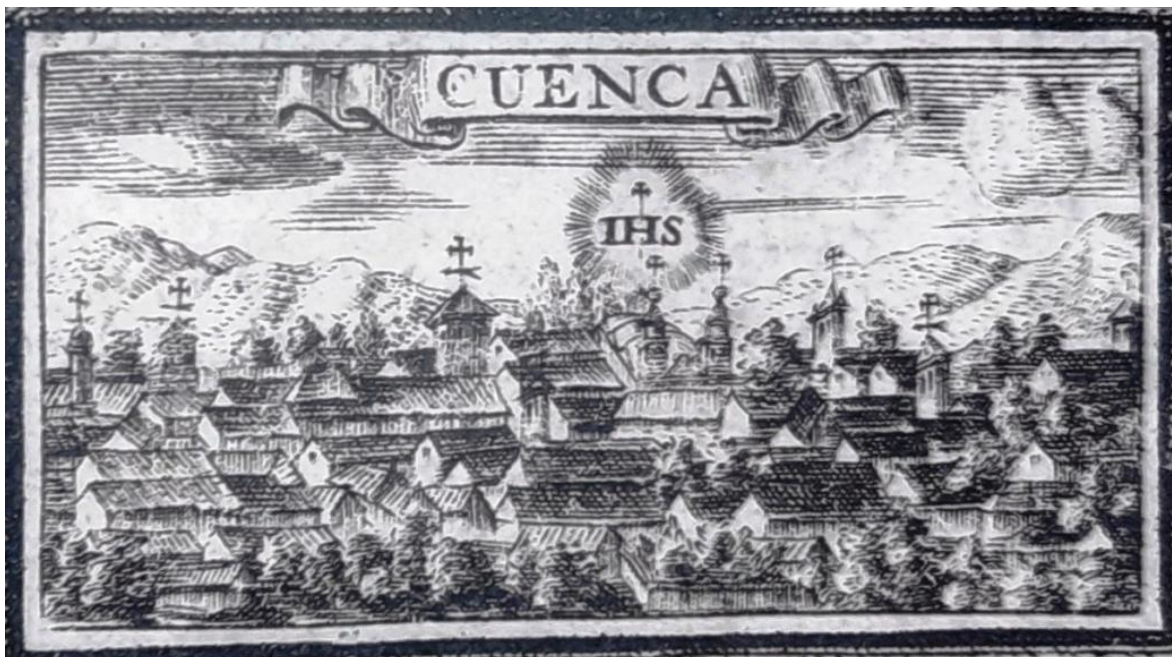


Fig. 3. Vista de la ciudad de Cuenca.

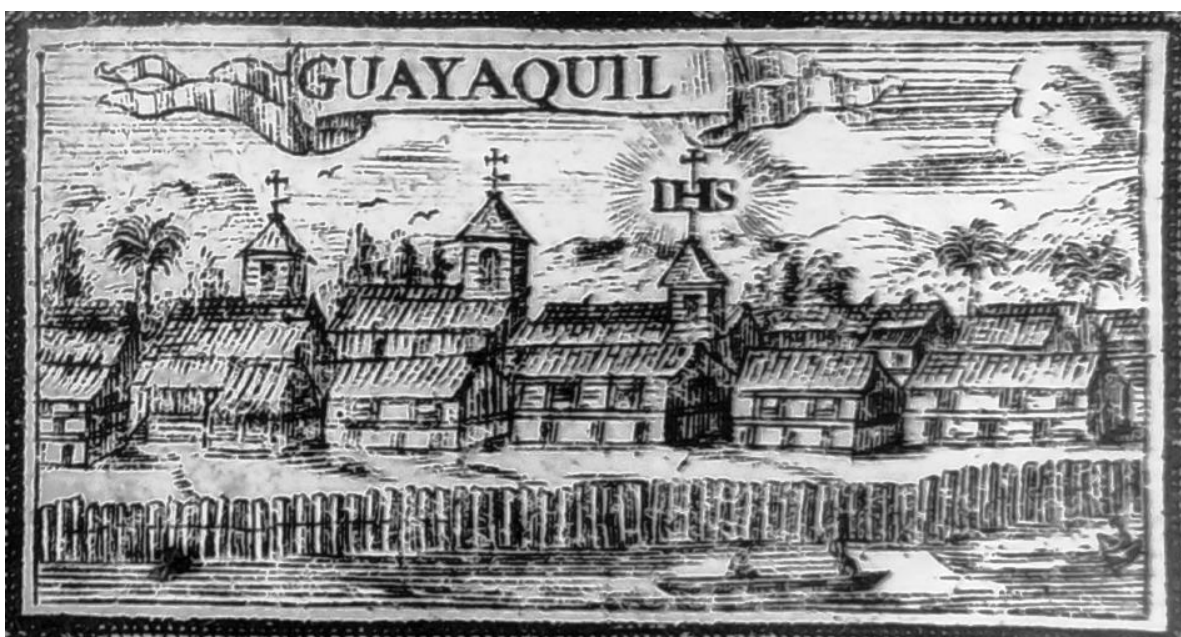


Fig. 4. Vista de la ciudad de Guayaquil.

4. Ibarra

Respecto a la ciudad de Ibarra no hemos encontrado nada anterior al dibujo de la *Tesis*. Pero éste es bastante detallado. Más allá de las viviendas tradicionales alargadas, y alguna dispersa en los bordes, hay cuatro iglesias que se destacan. La de los jesuitas está ubicada al centro con una espadaña de peculiar remate barroco, a la derecha está la construcción más grande de las dibujas en la lámina, una construcción vista lateralmente con torre decorada y su cúpula, mucho mayor que la jesuítica. En el extremo izquierdo hay otra iglesia con espadaña central sobre su única nave visible. Y al centro, al frente, hay una iglesia pequeña rodeada por un muro y un jardín, que mira hacia la catedral, no al espectador a diferencia de los casos anteriores y que es evidencia de que el autor conocía el sitio.



Fig. 5. Vista de la ciudad de Ibarra.

5. Latacunga (*Tacunga*)

El grabado de la *Tesis* muestra una ciudad chica con una iglesia jesuítica enorme para la escala, con frente de dos torres, cúpula, dos cupulines en una nave lateral y un pórtico mirando hacia una plaza. Es decir, que ésta tiene más detalle que otras imágenes de la lámina. A su derecha hay otra iglesia grande con cúpula pero sin fachada ni torre, y una menor a la izquierda que podrían ser, respectivamente, Santo Domingo y San Agustín. El damero urbano se adivina por dos calles que corren hacia la parte superior.



Fig. 6. Vista de la ciudad de Latacunga.

6. Loja

El dibujo muestra a Loja en la forma estándar de un poblado aun reducido con tres torres de iglesias, aunque ninguna de ellas jesuita. Hay pocas viviendas dispersas por todo el ancho del espacio disponible indicando que era reducida, aunque digna de ser destacada. No pareciera que estaba bien cuadrículada aún. Loja era un lugar importante por la quinina y el hallazgo de la planta que la producía, lo que generó un interés internacional sobre ese sitio a partir de su difusión en 1753 (Estrella, 1995).

7. Pasto

De la ciudad de Pasto no hay vistas ni planos previos a la *Tesis*. Ésta era bastante acertada en la ubicación de las iglesias, que atiborran el espacio. Abajo a la derecha hay un pequeño puente que debe ser para cruzar el río que está en una de las entradas a la ciudad desde el sur. Es llamativo que todas las iglesias tengan torres y no espadañas como en otros casos –quizás porque hay más espacio para dibujar–, y no hay indicación de regularidad en las casas. Si la iglesia jesuita es la indicada, a la izquierda está La Merced y al fondo Santiago, a la derecha del observador están La Concepción y San Francisco, aunque es difícil de afirmar esa secuencia.



Fig. 7. Vista de la ciudad de Loja.



Fig. 8. Vista de la ciudad de Pasto.

8. Panamá

La imagen de la *Tesis* muestra una ciudad pequeña, amurallada con un sistema de bastiones, la iglesia de los jesuitas como la de mayores dimensiones con una gran torre, y otras dos también con torres. Las casas a diferencia de todos los dibujos son de mampostería, balcón con columnas de madera, y de dos pisos, con calles bien trazadas y una enorme bandera ondeante sobre un cerro. Es evidente que es la ciudad nueva ya que la antigua había sido destruida en 1653 y ya existían planos del nuevo trazado, además de que su incendio por los piratas había sido un evento significativo en la historia colonial americana. Los que la dibujaron destacaron su importancia y marcaron sutilmente la diferencia con otras ciudades de la región.



Fig. 9. Vista de la ciudad de Panamá.

9. Popayán

Este dibujo parecería mostrar un cierto conocimiento del sitio: la catedral con dos torres asimétricas y su cúpula cuadrada, además otras cuatro iglesias entre ella de jesuita, las que se muestran con espadañas o torres, y una de ellas aislada sobre un cerro a la derecha (¿el cerro de Tulcán o la ermita de Jesús Nazareno?). Las casas son similares a los demás dibujos, algo desordenadas y con el fondo de cerros habitual.

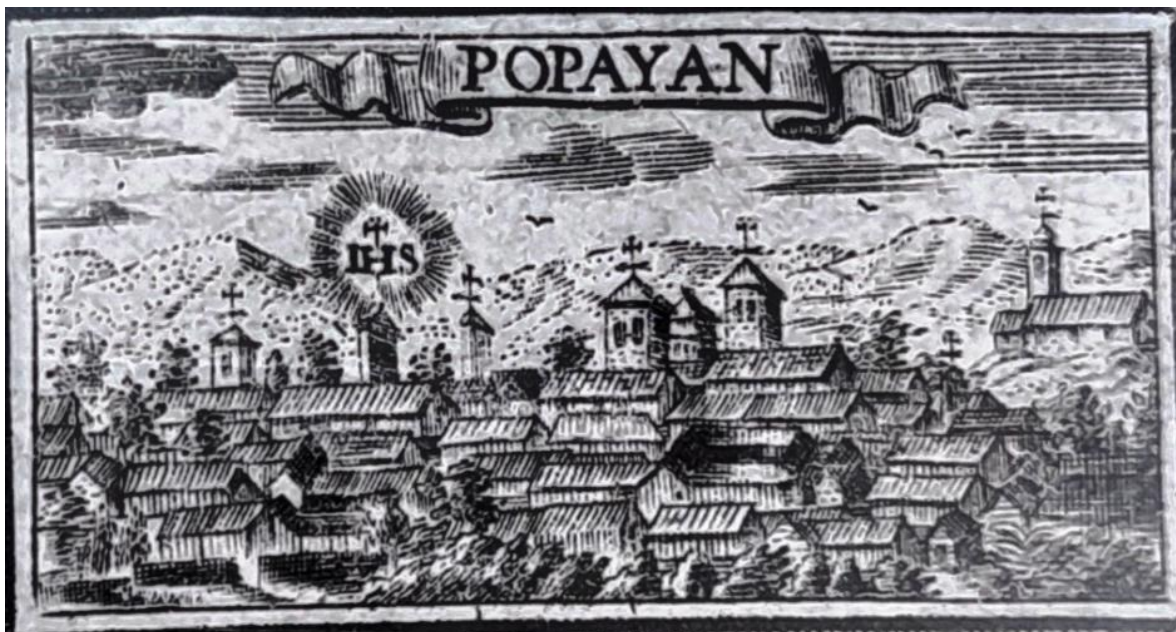


Fig. 10. Vista de la ciudad de Popayán.

10. Quito

La lámina de la *Tesis* es la más objetiva previo a lo de Alcedo y en cierta medida se asemeja al exvoto anónimo citado: muestra una ciudad populosa, la iglesia de los jesuitas al centro y bien destacada con su cúpula y una torre ahora inexistente, también está la iglesia de San Francisco con su convento, vista de frente con sus torres con la forma anterior a su derrumbe. Y hay una cantidad de cúpulas y campanarios, en especial figura la Catedral. Todo indica la gran religiosidad de Quito. El detalle se logró no sólo por el conocimiento de quienes residían allí sino también gracias que es la vista de mayor tamaño de la lámina.

11. Riobamba

La vista de la *Tesis* es la más antigua que conocemos de la ciudad, obviando el plano fundacional y otras de su entorno. En esta se observan seis iglesias con sus espadañas, la torre de la catedral hecha en mampostería con una gran veleta y ubicada frente a la plaza, y a su izquierda la iglesia de los jesuitas. Las casas parecen ser de madera y teja, algunas de ladrillo y alrededor los cerros. No se ve un orden especial en las casas, alargadas frente al espectador como en los otros casos no se intentó darle un orden cuadrangular, como sí lo hiciera Guamán Poma.



Fig. 11. Vista de la ciudad de Quito.

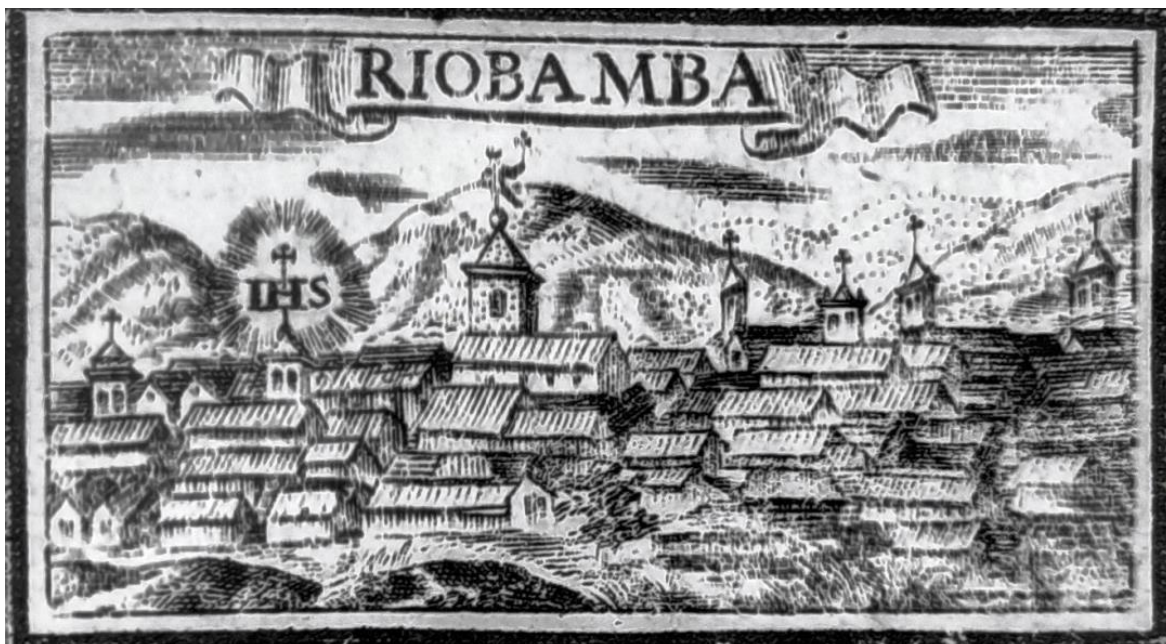


Fig. 12. Vista de la ciudad de Riobamba.

Conclusiones

Los mapas precolombinos se organizaban a partir de un elemento central, ideográfico, que explicaba el porqué del dibujo mismo, el suceso que llevó a hacer el dibujo (impuestos, genealogía, definir territorios de comunidades, orígenes míticos o históricos, sucesión en el poder, el origen de la genealogía de quienes estaban representados o de quien repartió las tierras sea verdad o no. Y siguieron haciéndolo de esa manera hasta el siglo XVIII, aunque agregando textos alfabéticos o imágenes europeas de casas, personas e iglesias, para permitir la doble lectura (Kagan, 1998). En Europa, hasta el siglo XVI, lo único que se hacía no era diferente al menos en la idea. Salvo la necesidad de ajustarse a lo concreto en los planos marítimos o militares que empezaron en esa época y que llevaban hacia las plantas más rigurosas, la idea de la “vista” parecería ser común a ambos mundos. Y más de una vez ambas convivieron en la misma lámina durante los dos siglos siguientes en toda América.

Las vistas de las ciudades de la *Tesis* no tuvieron la intención de ir más allá de lo anecdótico (exaltar la iglesia), y de lo decorativo (exaltar la lámina), las hicieron pintores y no geógrafos, no competían con los planos o vistas verticales que en esos mismos años empezaban a circular, si es que los artistas los conocieron. La simpleza de lo dibujado es fuerte, eso es cierto, pero lo es ante una mirada actual y no en virtud de la función de ese documento.

Los artistas quiteños hicieron lo mismo que la tradición mixta americana: la iglesia de los jesuitas puesta como elemento central mientras que lo demás puede ser relleno, decoración o incluso tener cierta certeza, pero eso no era importante. Nadie miraba esa parte de la lámina de la *Tesis* por su relación con la realidad, sino con su significación en cuanto al poderío y la expansión del imperio jesuítico: el mapa de Fritz, aunque muy simplificado, mostraba su dimensión cruzando un continente. Y se lo repetía mostrando que en todas las ciudades densas y edificadas había iglesias, pero la mayor era la de ellos. Ese era el mensaje a transmitir.

La lámina de la *Tesis* mostraba un mundo moderno que asomaba a inicios del siglo XVIII, en una mirada europea pero no académica. La Ilustración llegaría veinte años más tarde. La lámina con los ángeles bailando con los instrumentos de la Comisión hecha para la Misión Francesa mostró ese proceso: ya era la ciencia ilustrada, aunque con rey y religión. La *Tesis* había sido la ciencia, pero hecha por la religión, no por científicos extranjeros o artefactos extraños: el conocimiento servía para demostrar la dominación de un territorio, y para mostrar los logros locales. El rey, la geografía, los mapas, los jesuitas, la inquisición, el control, la explotación minera, la conquista mediante misiones en la selva –la selva que al estar en el papel parecía domesticada–, la teología, las ciudades por doquier con sus construcciones controlando un gigantesco territorio, todo completaba una imagen política. Estaba allí todo lo posible de grabar en una lámina. Y esos artistas, además, dejaron once vistas de ciudades de tres países actuales, la mayoría de ellos las primeras que conocemos lo que seguramente no imaginaron en su importancia. Y para la Audiencia y en especial para los habitantes urbanos, fue una manera más de mostrar su importancia, de afirmar su identidad en plena construcción (Fernández Salvador, 2007).

Referencias bibliográficas

- Andrien, K. J. (1995). *The Kingdom Of Quito, 1690-1830: The State and Regional Development*. Cambridge: Cambridge University Press,
- Albornoz Vintimilla, B. (2008). *Planos e imágenes de Cuenca*, Cuenca: Fundación El Barranco e Ilustre Municipalidad de Cuenca.
- Alcedo y Herrera, D. (1946). *Compendio histórico de la Provincia, partido, ciudades y puerto de Guayaquil en las costas del Mar del sur, 1743*. Madrid: Tipografía Clásica Española.
- Aguilera Rojas, J. y L. Moreno (1973). *Urbanismo español en América*. Madrid: Editora Nacional.
- Barrera, F. (2012). La idea de historia, en la *Historia del Reino de Quito* de la América Meridional del jesuita Juan de Velasco. *Anales de Literatura Hispanoamericana*.41, 299-319.
- Benavides, H. (2009). Narratives of Power, the Power of Narratives: The Failing Foundational Narrative of the Ecuadorian Nation. En: D. Walkowitz y L. Maya Knauer edits. *Contested Histories in Public Space (178-196)*. Durham: Duke University Press.
- CEHOPU (1989). *La ciudad hispanoamericana, el sueño de un orden*. Madrid: CEHOPU.
- Días Loureiro, C. (2012). Jesuit Maps and Political Discourse: The Amazon River of Father Samuel Fritz. *The Americas*. 69(1) 95-116.
- Edmundson, S. (1922). *Journal of the travels and labours of Father Samuel Fritz in the river of the Amazons between 1686 and 1723*. Londres: Hakluyt Society.
- Enríquez, E. (1938-1941). *Quito a través de los siglos: recopilación y notas bio-bibliográficas*. Quito: Imprenta Municipal, 2 vols. en 3 tomos.
- Estrella, E. (1995). Ciencia ilustrada y saber popular en el conocimiento de la quina del siglo XVIII. En: M. Cueto ed. *Saberes andinos. Ciencia y tecnología en Bolivia, Ecuador y Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, (37-58).
- Espinoza E., J. L. (2015). *La fundación de Cuenca: transición y poblamiento*. En: <https://arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2015/07/la-fundacion-de-cuenca-transicion-y.html>
- Fernández Salvador, C. (2015). Imágenes locales y retórica sagrada: una visión edificante de Quito en el siglo XVII. *De Ausburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. (79-819). Quito: Iglesia de la Compañía.
- Furlong SJ, G. (1941). Un grabado quiteño del siglo XVIII. En: Enríquez, E. (1938-1941). *Quito a través de los siglos: recopilación y notas bio-bibliográficas*. Quito: Imprenta Municipal, Vol. II, 1ª. parte, 47-48.
- Garcés, J. (1977). *La expedición Científica de Francia del siglo 18 en la Presidencia de Quito*. Quito: Talleres Tipográficos Municipales.

- Hoyos Galarza G. y E. Avilés Pino (2010). *Los planos de Guayaquil, dos siglos de evolución urbana*, Guayaquil: Poligráfica.
- Juan, J. y Ulloa, A. de (1992). *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional hecho de orden de S Mag. para medir algunos grados de Meridiano terrestre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera Figura y Magnitud de la Tierra, con otras varias observaciones Astronómicas y Phisicas*. Madrid: Mapfre.
- Kagan, R. (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid: Iberdrola.
- Kennedy Troya, A. (1993). La esquiiva presencia indígena en el arte colonial quiteño. *Procesos* 4, 87-101.
- (2002). Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la interrupción ilustrada (siglos XVII y XVIII), *Arte de la Real Audiencia de Quito*, 43-65, Quito: Nereia.
- (2015). *Elites y la nación: visualización y arquitectura en Ecuador: 1840-1930*, Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Monteros Cueva, K. (2019). *Parishes and villages settled in Jesuit lands located in the Ecuadorian highlands*, Restauero: México. En: <https://editorialrestauero.com.mx/parroquias-y-poblados-generados-a-partir-de-las-haciendas-jesuiticas-en-la-sierra-de-ecuador/>
- Ortiz Crespo, A. (1990). El urbanismo en la Audiencia de Quito, *Estudios sobre urbanismo iberoamericano, siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Junta de Andalucía, 225-239.
- (2005). La imagen del entorno, en: *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX* (H. Salazar, edit.), pp. 83-106, Quito: Fonsal.
- (2007). El plano de la ciudad en los umbrales de la revolución quiteña, Quito: *Revista Afese* 51, 317-334.
- Paz y Miño, Luis T. (1960). *Apuntamientos para una geografía urbana de Quito*. IPGH. México.
- Piñas Rubio SJ, F. (2008). *Catálogo de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús en la colonia 1586-1767*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-de-la-provincia-de-quito-de-la-compania-de-jesus-en-la-colonia-1586-1767/>
- Poma de Ayala, G. (1980). *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI.
- Rice, L. (2015). Los pliegos de las tesis jesuitas y las sustentaciones académicas festivas en el Colegio Romano. En: *De Ausburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*, 67-80. Quito: Iglesia de la Compañía.
- Rodas Chaves, G. (2003). J. de Morainville y el primer dibujo universal de la quina o cascarilla, *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 32(3) 431-440.
- Salazar, E. (1995). *Entre mitos y fábulas: el Ecuador aborigen*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Schávelzon, D. (1993). La presentación iconográfica de los poblados indígenas de la Región Andina de Sudamérica *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, R. Gutiérrez edit. 109 a 156. Quito: Abya-Yala.

Silva Charevt, E. (2004). *Identidad Nacional y Poder*. Quito: Abya-Yala .

Turner, M. (2020). La invención de Humboldt y la destrucción de las pirámides de La Condamine. *Procesos, revista ecuatoriana de historia* 51, 201-204

Vargas, J. M. (1944) *Arte quiteño colonial*, S/d, Quito.

————— (1964) *El arte ecuatoriano*. Quito: Santo Domingo.

————— (1965a) *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura.

————— (1965b). *Contribución ecuatoriana a la misión geodésica. Historia de la Cultura Ecuatoriana*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.